MIHAI MOROIANU

MARII DAMNAȚI

Variațiuni pe trei teme mitice

DON JUAN • FAUST • AHASVERUS

EDITURA MUZICALĂ
BUCUREȘTI ● 1983

Coperta de C. BERBECARU

31139

II 17331

...Cele trei mari idei
— Don Juan, Faust și Ahasverus —
reprezintă viața
cu cele trei direcții ale sale...

SOREN KIERKEGAARD – JURNAL

I. Un mit al afectivității: DON JUAN

La ilustrarea celor trei secțiuni ale cărții s-au utilizat asamblări din opera sculptorului german ERNST BARLACH.

PRELUDIU: DE LA PSIHE LA DON JUAN

... Și dacă vei ține seama de viermii hîzi ce îți vor devora trupul, și de felul cum îți vor fi măcerați ochii ce parcurg aceste file, cît de crunt de înjosit te vei afla și tu în această criptă ...

... Ce tăcere! Nu se aude decît surdul rontăit al viermilor! Dar zarva, forfota pajilor și a lacheilor unde se mai află? Totul aici încetează.

Caută ungherele palatelor celor dispăruți, și ce vei găsi acolo? Cîteva pînze de păianjeni. Și mitra, și coroana? Tot aici au lăsat-o!

Ia aminte, frate, că și ție îți va fi cu trebuință să treci pe aici și că toată mașinăria ta va trebui să se desfacă din oribilele, înfricoșătoarele tale oseminte — iar acela de care te crezi cel mai mult adulat, fie soția sau fiul tău, se va îngrozi de înfățișarea ta din clipa cînd vei înceta să mai exiști, devenind un lucru de spaimă pentru toate făpturile cu care te-ai aflat, cîndva, alături.

DON JUAN DE MAÑARA
(fragmente din *Discurs despre adevăr 1675*)[1]

[1] Traducerile fragmentelor literare citate în tot cuprinsul cărții, fără indicarea sursei, aparțin autorului.

Eînd, într-un prag de primăvară, Beethoven avea să se stingă, lîngă patul său de suferință se abătea de la școală și un copil, cu darul de a lumina fața ilustrului solitar prin iscodirile sale. Întrebat de ce nu mai compune opere, ne-a rămas, într-unul din ultimele *caiete de conversație*, și răspunsul marelui compozitor:

„Aș fi vrut să mai scriu, dar n-am găsit texte potrivite. Am nevoie de un text care să mă inspire; trebuie ceva care să te înalțe, să te zguduie moralmente *(etwas sittliches erbebendes)*. Texte ca acelea pe care putea compune Mozart, eu n-aș fi fost niciodată în stare să le pun pe muzică. N-am putut găsi niciodată elan pentru niște texte păcătoase" ...[1]

Prin aceste *texte păcătoase*, Titanul Muzicii viza în primul rînd libretul la nemuritoarea operă *Don Giovanni* de Mozart, în care nu o dată marele puritan a văzut doar povestea jalnică a unui hedonist căzut în amoralitate. Desigur, problema opțiunilor la marii artiști, dotați cu o largă privelițte și stăpîniți de un imens tezaur acumulat, este o temă ispititoare, dar care ne îndepărtează de planul ce ni l-am propus. Să încercăm totuși un mic ocol ca să stingem nedumerirea: de ce-l irita pe Beethoven, pînă în preajma sfîrșitului, personalitatea lui Don Juan? Desigur, libretul, scris de către Lorenzo da Ponte pentru opera mozartiană, nu pare să exceleze în concizie și cizelare dramatică, iar cîteva momente ale temei ne par crude, prilej de a pune în evidență aerul de frivolitate și de farsă al ansamblului. Dar aceste severe caracterizări le vom diminua atunci cînd, în cursul analizelor noastre, vom putea ajunge la răgazul unei priviri mai atente[2].

[1] Romain Rolland — *Beethoven, Les grandes époques créatrices (Finita comoedia)*, Paris, 1945, Edit. du Sablier.

[2] Cu toată îndîrjirea cu care Titanul a condamnat această temă, el a îmbrățișat, în schimb, cu mult interes muzica lui Mozart închinată lui Don Giovanni. În celebrul său opus 120, intitulat *33 de Variațiuni pe un vals de Diabelli*, într-una dintre interpretările libere ale temei figurează drept citat și muzica de scenă cu care debutează primul act al lui *Don Giovanni*. Viena posedă de asemenea un manuscris beethovenian unde apare transcris un pasaj în triolete care urmează uciderii Comandorului de

Nu credem că defecțiunea construcției sau doar atmosfera etică a dramei au descumpănit pînă la indignare pe Beethoven, cît *stilul spectacolului,* neconform cu momentul și locul în care fusese sortit să dea roade. Stilul de nuanță meridională nu se potrivea cu cel germanic: aici, în Nord, persista firul involt, întortocheat al reflectivității austere, cam dificil, dar cu irizările și splendorile sale cumpănite. Categoriile barocului spaniol — din care va ființa *tema lui Don Juan* — își trag seva dintr-un pămînt aparte: ele s-au suprapus, pe o permanență nedezmințită de istorie, timp de mai bine de două milenii, iar mișcarea lor exaltată, precum și tendința divergentă de forme au înflăcărat spectacular atît Renașterea, cît și Goticul prin care au trecut. Amestecul de sfințenie și cruzime, de aventură și extaz caracteriza starea de turmentare și dinamismul unei epoci aparte, cu totul ieșite din scara construcțiilor imaginate de către seminția germană.

Vom vedea cum tema lui Don Juan s-a născut sub zodia *efemerului Vieții,* iar setea sa de necunoscut și de aventură, îmboldită de insatisfacții, se potența astfel prin pasiunea exclusivă pentru plăcere, urmărind calea frîntă a nestatorniciei. Existența lui Don Juan a devenit, în același timp, idealul unei trăiri cu vagi și mediocre țeluri, abia gîndite, niciodată atinse; susceptibilă de asimilări diverse, această temă insolită a ajuns cu timpul să personifice, în istoria ideilor, o bună parte din profilul sufletului omenesc, veșnic căutător. Foarte puțin controlat de rațiune sau călăuzit de cumpăna voinței, acest profil a apărut în mod fatal ca un exponent al unei *afectivități sterile,* tînjind după o anumită experiență a fericirilor, pe firul nesfîrșit al încercărilor.

Desigur că simbolul aspirației sufletului uman spre fericire, cu tot noianul ei de libertăți și bucurii, l-a atras și pe Beethoven — dar el avea să-l întruchipeze exclusiv în creație, prin puterea graiului său. Poate tocmai caracterul nemăsurabil al celui ce s-a retras în sine de timpuriu a dat operei sale un spor de accent și de forță. Iar tot ce nu s-a intuit din *viața* acestuia ni s-a clarificat, într-un fel, în opera sa ca în apele unei oglinzi deschise peste veacuri. Dealtfel, această caznă neîncetată, ce ilustra prin muzică esența însăși a existenței, într-o permanentă devenire, domina aerul secolului XIX; numai că Beethoven, prin răzvrătirea sa împotriva timpului, nu va ține seamă de bătăile în poartă ale sorții, el rămînînd în viață un suveran pe singurătatea sa[1].

Datorită planului său, putem înțelege acum cît de diferite au putut apărea în inima Titanului aspirațiile donjuanești care, în schimbul unor dorințe odată potolite, lăsau în urma lor durerea și moartea, sub nepăsarea efemerului triumfător.

Și totuși, pentru cel ce poate intui bogăția unui întreg fără să se oprească doar la amănunte, tema „Seducătorului" posedă un nebănuit spor de tragism uman în sămînța sa, dat fiind că a putut aprinde rodnic imaginația artiștilor, ori de cîte ori i s-a dat să răsară. Nu numai un anumit sol i-a rămas prielnic — dovadă că a trecut mările calde, priindu-i și brumele de peste Alpi. Oriunde acest erou de poveste s-a ivit, el a continuat să excite. Prin vigoarea sa adîncă de seducție, el a izbutit perfect să-și reînnoade vremelnicele triumfuri, uitînd pentru o clipă că lupta lui se dă pentru o cauză pierdută, o luptă care a izbutit să ilustreze cu elocință un aspect al condiției omului limitat la antenele simțurilor. Îngrijorarea apare doar atunci cînd se constată că tocmai această facilitate de a privi viața se apropie de media temperamentelor umane, cărora le este dat să confunde senzualitatea cu bogăția vieții psihice. Iar în ceea ce privește aceste imperfecțiuni ale eroului nostru, ele au avut darul să ne servească drept stimulente pentru nașterea unor noi simboluri în replică, unele în întregime antagoniste. Datorită acestor efecte, mitul lui Don Juan a devenit mereu punctul de plecare în analizele noastre îndreptate spre alte zări[2].

---

către Don Giovanni; în josul paginii, Beethoven a transpus acest moment în tonalitatea *do diez minor,* similară și ca desen cu începutul *Sonatei op. 27 nr. 2,* cea denumită mai apoi de către poetul Rellstab *„Mondschein Sonate".* Prin urmare acest ton sumbru mozartian, înfățișînd un imn solemn, a putut inspira lui Beethoven, într-o noapte de veghe, una dintre cele mai celebre pagini ale sale, demne de viziunea unui Novalis.

[1] Nu în zadar marele simfonist s-a numit pe sine *Plenipotentiarius regni Beethoveniensis* — atotputernic în regatul beethovenian (conform scrisorii sale adresate lui Nicolaus von Zmeskall, din 13 VIII 1802).

Iar dacă ne vom deda la asimilarea operei sale din ultima perioadă a creației — ne referim la cvartetele sale — vom găsi desigur prilejul să descoperim o bună parte din sclipirile fondului sufletesc al acestui om temerar și schimbător, în căutarea febrilă a eticii vieții. Doar aici vom descoperi tablourile sale eliberate de canoane, reprezentînd o istorie a *sufletului omenesc,* tunsă de aura malefică a unor aventuri deșarte, pentru ca, în schimb, la capătul piscurilor, să poată cînta bucuria înălțării omului, în ciuda pasiunilor sale, stinse prin resemnare stoică.

[2] S-a pus de multe ori problema eșecurilor donjuanești pe faptul îngustării sferei voluptății, care nu a putut să țintească decît spre anumite relații erotice, ocolind sentimentul de desfătare în prezența actului creator și a faptei generoase cu ecou în colectivitate. Legați de această observație, s-a avansat de multe ori antiteza Don Juan-Faust, temă pe care deocamdată o îngrădim în paranteză, neintenționînd să reducem acum profilul „Seducătorului" doar la o poveste depășită, cu mult, de altele mai nobile. Căci Don Juan nu a rămas în cultură doar un rob infirm al simțurilor, ci și un simbol de o nobilă superbie prin setea sa de viață li-

Desigur, studiul erotismului nu poate fi întruchipat doar prin Don Juan; el rămîne tema deschisă a celor mai diverse variațiuni demne de cercetare. Tipurile de iubire și idealurile lor de realizare au fost ilustrate din cele mai vechi timpuri, prin ample procese psihice în care au putut interveni reflexele întregului triunghi sufletesc: *afectivitate, rațiune* și *voință*.

Investirea sufletului omenesc cu atributele bărbătești evidențiate de Don Juan era o viziune de psihologie colectivă a creației barocului — stilul cel mai captivant pentru a convinge și a încorpora o idee. Făuritor de *forme deschise* învăluite savant, lăsînd ferestre către sugestii infinite, barocul a putut crea spectacular caracterul straniu al puterii ascunse sufletești, avid de individual, mișcare și expresii multiforme. Din diferențele de tensiuni ale acestui stil au apărut contrastul pentru potențarea strălucirii, dar și tragismul declinului spre umbraticul neant.

Nu tot astfel fusese învestit *sufletul* omenesc în timpurile cu apetență clasică și nobilă simplicitate. Căci în caratele sufletului din antichitatea greacă se putea citi feminitatea sub surdina ei gingașă, pe cît de vulnerabilă, pe atît de dîrză. O astfel de întruchipare își cerea veșmînt potrivit.

Impreciziunii structurale demăsurate a barocului i s-a opus; de astă dată, *forma închisă* statică, de o suverană împlinire etică, posedînd puterea armonizării tuturor funcțiunilor umane.

În *Măgarul de aur*, cel mai vechi roman inspirat de mitologia elină, datorat lui Lucius Apuleius, ni se vorbește despre plăpînda și fermecătoarea Psihe, cea care a stîrnit, prin darurile sale, gelozia Afroditei, făcînd-o să devină prada amoroasă a lui Eros, fiul ei. În toate umilitoarele cazne la care Psihe va fi supusă după ce devenise roaba marii sale vrăjmașe, nevăzutul ei iubit îi trimitea ajutoare ce-i puteau prelungi zilele; doar în cele din urmă ea va fi primită la masa îndurătorilor zei, unde va dobîndi nemurirea și încuviințarea nunții[1]. Din această poveste, redată dintr-o suflare, se va decanta peste veacuri un simbol al *sufletului* omenesc, în căutarea fericirii sub puterea dragostei. Motivul, ce degajă o măreție calmă, merită toată atenția. În vechea iconografie, Psihe ne este înfățișată ca o fată cu aripi de fluture sau chiar împrumutînd

beră, întruntîndu-și cu curaj destinul — fapt ce a generat teorii neistovite pînă în zilele noastre.

[1] Multe detalii din această povestire vor apărea ca motive folclorice, ilustrînd basmele moderne ale lui Perrault, Grimm, Andersen, precum și alte creații poporane de sorginte germană, franceză sau română — indiciu vădit al circulației unor semnificații mereu deschise și aderente imaginației.

în întregime toate atributele lui, la fel cum, în alte tradiții mitice, mai toate spiritele întrupate sau duhurile simple apăreau sub diverse forme de mici zburătoare[1].

Această înfățișare definea mai bine ființa posedată de plăcere, cu ale sale aripi diafane, filfîind dezorientată, bolnavă de curiozitate și supusă celor mai mari riscuri la regăsirea clipelor de fericire risipită. Simbolul înaripatei aducea un spor de înțelesuri atunci cînd semnul firavului fluture se alătura zbuciumului suflării omenești. Căutătoarea rostului lumesc își purta aici diafanele aripi, la fel ca Fantas, Morfeu și Fobetor — cei trei aducători de vise ai somnului; aripile ei par destinate să poarte o existență pe linia frîntă a întîmplării și a dorului de necunoscut, înfruntînd coșmaruri în plutirea îndoielnică a iluziei sfioase. Dar acest zbor lipsit de forță și întețit de frică devine tragic cînd purtătoarea fragilelor aripi nu mai poate preveni fatalitatea distrugerii care pîndește în orice clipă. Tragică este însăși existența sufletului uman ce plutește deasupra istoriei, în căutarea fericirii — vor să ne convingă comentatorii mitului lui Psihe. Comparînd mitul lui Psihe cu cel al lui Don Juan, este ușor să se desprindă o deosebire netă, indiferent de prelucrările sub care literatura le-a filtrat[2]. În ceea ce privește textul desprins din anticul roman, acesta a trecut cu ușurință prin grilele multor cîmpuri stilistice, fiind împrospătat de La Fontaine, urmat de Molière și mai apoi de Victor de Laprade; cu toată aparența factice de *conte bleu*, din cutele acestei povești s-au putut extrage o seamă de reprezentări încărcate de trăiri psihice unde abundă neliniștea, luptele, căderile, erorile sufletului, pînă la nuntirea lor în condițiile obiective ale vremii. Desigur că stilul încărcat de feminitate, care a tradus nebădăioasa iubire dintre om și zeu, a putut pune în rezonanță și galantul stil rococo, pe care îl vom identifica încă din frescele pompeiene, înainte cu mult de a zăbovi la curțile seniorilor. Apoi,

[1] Se poate explica astfel omonimia echivocă ce a existat, în limba elină, între cuvintele *fluture* și *suflet*.

[2] Iată în ce constă ea: Evoluția lui Psihe, cu suișurile și coborîșurile sale spre lumină, este o poveste *în doi*, pe un drum cu destin *solidar*; după cum va reieși din analizele noastre, existența lui Don Juan, deși populată de momeli, se poate rezuma printr-un mers saturat de prăbușiri într-o lume în care indestulatul *mereu înfometat* nu-și poate găsi ajutorul rîvnit. Existența lui Psihe este un *dialog* către împlinire, iar a lui Don Juan rămîne un *monolog* fără vreo dezlegare, în așteptarea neantului; sufletul lui Psihe posedă toate laturile sufletești în *echilibru*, pe cînd în cel a lui Don Juan predomină afectivitatea redusă la *senzație*. Există deci o deosebire fundamentală între armonia formei și diformitate, între viziunea clasică și cea barocă.

exaltarea lumii vechi, socotită drept o eră idealizată a originilor și a eliberării prin eros, devenise visul de fiecare zi al romantismului. Cum s-a reluat, în diferite graiuri ale Artei, o temă atît de pătrunsă de pasiunea creatoare și de patosul mișcării articulate la scara universală ne mărturisesc bibliotecile și muzeele: pe măsura încercărilor pătrunse de fervoare, măiestria va crește, fără însă ca simbolul dragostei să nu stagneze în insuficiență[1].

În afară de unele evocări stilizate, operate în basme, nu ne amintim de vreun artist german care să se fi preocupat de ilustrarea acestui subiect, deși încă din secolul XVIII un Winkelmann, interesat în regenerarea spiritului modern, pleda pentru resădirea miturilor antice în solul *neoumanismului* său. În schimb, în această mare cultură apăruseră unele rezonanțe cu inflexiuni adînci, în care se simte cu siguranță umbra acestui mit, ca în preajma unui fenomen de asimilare susceptibil de răstălmăciri, caracteristice spiritului demăsurat germanic, atît de evidențiat în permanența modului romantic. Vrem să semnalăm aici o diferență de coeficient etnic, ce crește lăuntric, debordînd obișnuitul caracter legic printr-o individualitate de adîncime. În funcție și de specificul local, vom evidenția cum spiritul germanic își va alambica sintezele, cultivînd păduraticul, cețosul și excesul, în splendorile sale artistice.

Prin urmare, nu *absența* propensiunii față de erotism o vom putea semnala în tărîmul dintre Alpi și Marea Nordului, ci o preocupare asiduă de a evalua această afectivitate în exces, prin simboluri mai ocolite și noi graiuri expresive. Cele semnalate ne poartă gîndul către Robert Schumann, muzicianul, poetul și gînditorul care a fost pătruns de simbolul *suflet* într-un chip mai aparte[2]. Inutil să subliniem că, în limbajul romanticului, cuvîntul *suflet* se focaliza în noțiunea de *afectivitate*, iar artistul Schumann avea în plus darul să se exprime prin forme *miniaturale* cu rezonanțe *monumentale*, atingînd cosmicul. Nu ne va preocupa aici să atingem limitele unui artist romantic de un asemenea profil,

[1] Exemplul luat din artele plastice rămîne grăitor: În Italia au apărut creațiile unor Rafael, Tițian, Correggio, Tenerani sau Canova; vor răspunde în Anglia John Gibson, Sergel în Suedia, Rembrandt și Van Dick în Olanda. Pătrunzînd în muzeul Luvru, tema devine de gust academic prin insistența simțului măsurii și al grației: Gérard ne comunică moliciuni suave cu propensiuni renascentiste, iar Prud'hon învăluie în clarobscur carnații catifelate.

[2] Eugeniu Speranția — *Papillons de Schumann*, București, Edit. Cugetarea, 1934.

cît marile sale posibilități, întrerupte de mîna grea a sorții (el a fost un suferind ciclic). Pornind, în paralel, să-și astîmpere setea de poezie, compozitorul s-a dovedit avid față de pateticul expresiv al teatrului elisabetan, de revolta și durerea lui Byron, de neliniștea febrilă a lui Heine, dar mai ales de jocul inconstant sentimental al lui Jean Paul Richter — scriitorul mărunțișurilor sclipitoare, al glumei împletite cu suferința. De aceea, căutînd în scenele schumanniene, vom putea desprinde un mănunchi de sonorități aforistice în care se dezvoltă un detaliu unic, închizînd o întreagă dramă sufletească; în felul acesta, din pagini puține desprindem, în final, *teme mari* ale căror titluri contrapunctează poziția sa filosofică. Se mai poate adăuga că în alcătuirea muzicii sale — poate cel mai obiectiv mijloc de gîndire subiectivă — participă întreaga sa personalitate, definind o ereditate aparte, scăldată în polifonia curentelor și tendințelor unei întregi generații de artiști.

Credem că acest popas ne dă mai mult cadru ca să putem răsfoi o simplă compoziție de tinerețe a lui Schumann, intitulată *Papillons* — o salbă de 12 piese scrise pentru pian. Fără să ne influențeze titlurile acestor mici scene — care vor fi în parte reluate în marea suită *Carnaval*, prin mai multe medalioane de ordin intim, unde se amestecă și crezuri teoretice —, *Papillons* ne sugerează, de la prima audiție, vicisitudinile unui *zbor* al sufletelor tandre și pure. Dar sub masca zburdălniciei inconștiente printre corole desfătătoare se citește și așteptarea loviturii fatale, care curmă dezorientarea și iluzia unui nevinovat și șăgalnic dans deasupra unei prăpăstii, zadarnic ocolite[1].

Desigur că aici poetul-muzician și-a intuit preludiul vieții sub pulsul romantic, dar și sub presimțiri crude, care nu se lasă ascunse. În tragedia veseliei neștiutoare a fragilului *fluture*, el și-a cîntat, așadar, povestea sa și — poate — a lumii întregi, sub ipostaza unui minuscul înaripat, pîlpîind zglobiu, dar cu o plutire îndoielnică spre necunoscutele degete rapace ale Neantului. Pe această coardă se va dezvolta muzica schumanniană care ne-a dat nemuritoarele pagini din *Fantezia în do major*, monumentalele sale *Studii simfonice* și mai ales ciclurile de *lieduri* — momente unde simțămîntul de dragoste se descoperă în nuanțe de mare rafina-

[1] Deși compozitorul scrie în 1843: „Am adăugat muzicii textul, iar nu invers" — acest procedeu *contrapunctic* al creației să nu ne deruteze. Căci ilustrînd compoziția elaborată cu momente din povestirea *Flagenjahre* a lui Jean Paul Richter, muzicianul suprapune poezia presimțirilor sale peste această poveste încărcată de efemer, frivolitate și durere împletită cu glumă (Victor Bash — *Schumann*, Paris, 1926, Alcan).

ment. Într-o astfel de artă pătrunde doar o viziune asaltată de umbre, putînd mișca din loc antica și senina imagine a înaripatei Psihe, cea ajunsă la liman în plină izbîndă. Nu trebuie să uităm că marele romantic unea și două nobile tradiții: scurtul drum al seraficului Mozart — care a izbutit cu atîta măiestrie să întîlnească, la o răscruce, exuberanța lui Don Giovanni și ceasul fără greș al Morții — cu tandra melancolie a lui Franz Schubert, smălțată de un tragism răuprevestitor.

Oprit, la rîndul său, din drumul torturat al vieții, Robert Schumann va amuți fără să bănuiască cîte multe resurse mai puteau fi folosite pentru întruchiparea afectivității omenești. Ne referim la dezbaterea prin muzică a temei *pasiunea dragostei*, cu toate dozările de diferențiale psihice ce au putut, cu timpul, schimba fața erotismului prin replicile lui Richard Wagner date donjuanismului.

Ajunși la romantismul wagnerian — de care ne vom ocupa cu precădere în paginile următoare — vom încerca să zăbovim lîngă dramele *Tannhäuser, Lohengrin* și *Tristan*, unde se cîntă din plin dragostea cu ajutorul altor profiluri de legendă. Procedînd astfel, sîntem încredințați că numai prin căutarea *similitudinilor* sau *replicilor de mare contrast* vom putea avansa în căutarea noilor sensuri ce ne-am propus; prin pătrunderea atentă a acestor genuri de artă, vom putea descoperi în noi *spații* limanul dorit, rod al unei fantezii, sensibilități și intuiții, controlate de acea rațiune mobilă, integratoare, ce ne-a putut oferi tipul *dramei muzicale* a secolului XIX.

Ajunși la acest popas ne va fi dat, în sfîrșit, să intuim în ce măsură a fost determinant rolul muzicii în relevarea erotismului. Vom pune această victorie în socoteala spiritualității nordice, născute din chinurile aspirației către sublim, ca fleșa descărnată a unei catedrale.

Tot mai multe experiențe vom acumula atunci cînd vom avea prilejul să analizăm poziția lui Richard Strauss față de un Don Juan postromantic, exprimat prin intensificarea sugestiilor cosmice — sau atunci cînd, întorcîndu-ne la literatură, vom trece de la viziunea particulară a lui Albert Camus, la aceea a lui Josef Toman. Drumul va fi anevoios, cu strîmtori și tărîmuri neumblate; în schimb, vom parcurge o întreagă psihologie a nuanțelor prin această trecere de la tulburarea senzațiilor imediate la esențe filtrate de sentimente, pînă la asaltul Rațiunii și al Voinței.

Dar destul cu aceste anticipări care au depășit invitația la lecturile și analizele ce ne-am propus.

În paginile ce ne așteaptă, cerem acum îngăduința să începem prin a schița cîte ceva din leagănul unor legende despre care am pomenit, insistînd asupra maturizării lor artistice, fără de care nu se poate intui omul viu care a putut aprinde făclia afectivității.

Pornind în repetate rînduri de la diverși Don Juani, vom putea cîștiga, cu răbdare, mereu zări noi.

I. Leagănul unei povești adevărate

Tema cavalerului seducător

Cu toată nesiguranța străbaterii unui drum neumblat avînd stratificația istorică legată de titluri vag cunoscute, iată acum un prilej de a ne uimi, răsfoind tomuri despre Spania, pe firul tulbure al apelor în amonte.

Să ne întoarcem odată cu mijirea de zi a Renașterii, cînd, către sfîrșitul secolului XV, spaniolii dobîndesc personalitate geografică și națională, apoi cînd, odată cu mînuirea busolei, a astrolabului, dar și a armelor ucigătoare, a urmat cucerirea forțelor Naturii și a belșugului, prin descoperirea Lumii noi. Datorită și cuceririi regatului Neapole, s-a mai adăugat și un proces specific de reînnoire, cu certe influențe modelatoare[1]. Ajungînd în secolul următor, prosperitatea glorioasă a condus la dominația Europei, urmată de răscoale și ciocniri pustiitoare, în care cumpăna puterii regale a urmărit ca noile forme să conviețuiască cu cele vechi, chiar dacă acest zel administrativ avea să devină absolutism fanatic și ruinător, ajutat de Inchiziția Contrareformei sau de represiunile rasiste.

În urma agravării conflictelor dintre castele socio-religioase, sfîrșitul secolului găsește țara spaniolă în totală izolare și sărăcie; mizeria Spaniei coincide totuși cu măreția ei, dovada făcînd-o marile sale creații spirituale din secolele XVI și XVII. Lipsurile

[1] Acest moment, proliferînd în surdină, a condus la asimilări treptate din unele realități comune cu cele ale italienilor, dintre care citățm: descoperirea unității lumii, cultul Naturii — dezmințit de către dogme prin cultivarea plăcerii, frumosului și podoabei —, transformarea contemplatorului în capul de acțiune, cu ursită schimbată. Astfel, cruciatul devine conchistador, cavalerul devine condotier, iar călugărul tinde către omul universal, aplecat spre compromisuri; începutul dinastiei bancherilor, ca minuitori ai noilor relații, conduce la scăderea puterii economice a aristocrației parazitare și a beneficiarilor teologiei. Spaniolul începe să împărtășească setea de dominație, dar și supunerea, amestecată cu conștiința demnității, a temperamentului calculat.

crunte, grefate pe structuri stilistice mult diferite, au instalat în această țară apriga așteptare îndreptată spre un viitor izbăvitor, mereu îndepărtat; tensiunea barocă dintre țeluri și posibilități a produs contrastul violent dintre prelungirea medievalismului și setea spirituală renascentistă.

Această tragică sciziune dintre *conduită* și *aspirații înalte* ne-a rămas personificată în cultură prin numele prescurtat de *Don Juan*.

Pînă să ajungem la rigoarea acestui sens, speculat de către etica religioasă, să mai zăbovim în preajma izvoadelor.

Din vechime, multe idei s-au perpetuat grație formei în care au fost difuzate; s-a întîmplat ca un mesaj, transmis altădată cu spor, astăzi să devină caduc — dar jarul său de sub spuză să te mai mențină treaz, sub admirația formelor nemuritoare ale unei opere sugestive. Desigur că multe din preceptele morale, difuzate deseori cu scop propagandistic de unificare ori de dominare politică, pot să cîștige și astăzi rezonanță în sufletele noastre, atunci cînd sînt trecute prin involtul drapaj al giganticelor orgi de sub bolți dantelate de piatră.

Astfel de simboluri vrăjite te pot întîmpina și în afara incintelor, dacă nu au rămas pe vecie refugiate în palate.

Remarcăm în acest sens metoda catolică internațională care a drămuit atent așezarea fiecărui element acolo unde socotea că trebuie să obțină randamentul maxim. Ca sensurile urmărite să fie bine pătrunse, ele erau adaptate după mintea, pregătirea și tradiția îndurate de către fiecare. Pentru neștiutorul de slovă și pînă la curteanul rafinat s-au găsit rostiri bine servite, fără a se neglija valoarea unei exprimări măiestrite. Iată, spre pildă, în țările occidentale: către sfîrșitul secolului XIII, în cadrul unui minuțios program iconografic, au apărut, deasupra intrărilor unor catedrale, sculpturi pentru uzul omului de rînd, adevărate predici despre șubrezenia valorilor terestre[1].

Unul dintre aceste simboluri personificau pe *Prințul Lumii* sau *Seducătorul* — un tînăr zvelt care întinde cu șiretenie vecinei sale un buchet de flori sau un simplu măr[2]. El poartă o tunică

[1] Referiri la catedralele din Strasbourg, Freiburg im Briesgau, Basel și Nürnberg, descrise și comentate de către Pavel Chihaia în cartea *Sfîrșit și început de ev*, Edit. Eminescu, București, 1977.

[2] Denumirea de *Prințul Lumii* a fost imaginată ca o replică masculină a *Doamnei Lumii*, eroina romanului didactic german, *Der Werlte Lön* („Der Welte Lohn" — Răsplata Lumii), al scriitorului Konrad von Würzburg (~1260).

lungă, pantofi ascuțiți, iar pe cap — o coroniță de roze; privindu-l însă din spate, în loc de falduriile tunicii contemplatorul urmează să primească șocul unui trup dezgolit, macerat de vermină. Companiile Prințului ilustrează, în diferite ipostaze, pe *Doamna Lumii* în plinătatea atribuțiilor sale. În calitate de „seducător", Prințul reprezenta pe discipolul Diavolului, cu misiunea de a întinde cursele fatale, iar *Doamna Lumii* era deținătoarea tuturor pierzaniilor ce ne puteau distruge „amorul sacru"[1]. Odată cu secolul XIV, toate ilustrările privind corupția morală a omului s-au integrat în astfel de opere, din ce în ce mai sofisticate, ce impuneau răgaz de pătrundere a unor avertismente tot mai necruțătoare[2].

Care era ținta acestor atacuri de apărare ale clericilor? Desigur, ele se opreau, în primul rînd, asupra principilor micilor state ce se emancipau pe rînd de autoritatea imperială papală, stabilindu-le interesul pentru contemplarea mistică și pentru așezările monahale. Dar îngrijorarea optimă se concentra și asupra funcției sociale a cavalerilor, cu ale lor laice înclinări, prin lumeasca lor preocupare față de *turnire*, muzică profană (!), vînătoare sau amor curtenesc; toate aceste valori pămîntești, pe măsură ce fluxul înnoitor renascentist se afirma, deveneau, în loc de vicii, reale calități ale „modei noi". Astfel de inversiuni, operate în stilul de viață cavaleresc, căutau să fie ținute pe loc, invitînd pe acești descendenți ai cruciaților să mediteze profund la imaginea propriei lor risipiri. Impermeabili la primeniri sociale, vigilenții clerici se preocupau însă de o falsă problemă atunci cînd, grație elocinței lor de invidiat, sperau zadarnic în recîștigarea cavalerilor ca aliați militari, fără să le bănuiască apusul, datorită unor cauze istorice obiective și ireversibile[3].

[1] O rudă apropiată, pînă la identificare cu *Doamna Lumii*, este *Frau Minne (Doamna Venus, Doamna Iubire)*, creație germană datînd din secolul XII, cu obîrșii din tradiții antice anterioare sensibilității creștine, și cîntată de truveri pe un ton generos, care ocolea legendele din ciclul breton plin de penumbre. Cîntecul amorului profan, de nuanță ovidiană, va anticipa apoi evadarea din rigiditatea canonică.

[2] În acest sens, se citează fresca descriptivă de la Campo Santo (Italia), precum și monumentul din castelul La Sarraz (Elveția).

[3] Viitorul va arăta inutila adversitate a puterii catolice față de cavaleri, care, începînd din secolul XV, nu mai îndeplineau o funcție politico-socială aptă să-i apere; în schimb, ei se vor zbate zadarnic să-și recîștige drepturile și bogățiile pierdute, înecîndu-și decepțiile în libertinaj, sub protecția unui rang devenit pur decorativ, printr-o euforie agonică a unui final de ciclu. Căci nu excesul vital al cavalerilor va periclita viitorul castei teologilor, ci alte forțe sociale, începînd cu burghezia în ascensiune.

Lupta metodică a clerului devenise mai realistă atunci cînd se vizau prin metode tot mai variate și alte pături sociale, precum și personalități — la fel de greu de stăpînit. Mai ales după Contrareformă, ideea morții, devenită avertisment cotidian, ajunsese să înspăimînte lumea prin vălurile ei glaciale și tentaculare. Dar nu numai omul de rînd avea să îndure acest semn rafinat: și în castelele spaniole Filip II suporta, pe pereții încăperilor, reprezentări în care deveniseră familiare necruțătorul craniu, alături de evanescența trecătorului trup.

Se știe că anumite adevăruri avantajează nu pe cei ce le ilustrează, le mărturisesc sau le descoperă, cît pe inspiratorii lor. Cei ce urmăreau foloasele erau cei ce deveniseră grijulii mai degrabă pentru viitorul lor precar, decît pentru ursita sufletelor păstorite. Tematica ingenioasă, comandată artiștilor, cu grijă aleși și bine hrăniți, devenea din ce în ce mai întărită cu lozinci vehemente înscrise pe filacterele picturilor. De abia atunci efectele se cumulau în ochii privitorilor. După cum se știe, au existat multe exemple de oameni puternici și avuți care au renunțat în final la bunuri și la familie, pentru a deveni predicatori desculți ai „fericitei sărăcii". Dar mesajul artistic nu poate depăși pragul unor anumite momente, fiind sortit să rămînă cu semințele împrăștiate pe un teren sterp[1].

În ceea ce privește creația literară cu același substrat predicator, ar fi o crimă să vorbim numai de *sterilitate* acolo unde s-au născut noi flore, datorite unor fericite sinteze de stiluri. Dar se întîmplă să asistăm la o mai multiplă dozare de influențe culturale, în această vatră unde există chiar o slăbiciune pentru interferențe[2].

Tema *Seducătorului* s-a înfiripat în beletristica Peninsulei Iberice ca într-un adevărat spațiu matern, avînd căldura meridională unde se pregătise, cu mult înainte, o anumită propensiune

[1] Cronicile mai povestesc cum setea de viață începuse să mai treacă și cu nepăsare peste unele avertismente pline de cruzime retorică, atunci cînd omului îi fusese dat să supraviețuiască flagelelor cumplite ce-l lipsiseră de darurile naturii. Astfel de reacțiuni s-au petrecut chiar în timpul marilor epidemii de ciumă din secolele XIV și XV, în pofida îndelungilor exorcisme și predici, pentru înfrînarea celor ce făcuseră din viața terestră doar un scop în sine...

[2] Nu putem susține aici existența unor confuzii de citate, fiindcă totul se leagă sub pecetea unui stil armonios specific, bazat pe o permanență avînd profunzimi vechi de două milenii, bogate în semne și împrospătări venite dinspre mări sau deșerturi întinse. Din totdeauna vor persista aici abundența de forme și mișcarea exaltată, care ne-au dat exemple unice de oameni clocotitori sau asceți cu amestec de cruzime, aventură și extaz, pe un fundal de credință sau fanatism al negării.

erotică. Încă din secolul XIV, Juan Arcipreste de Hita lasă o scriere faimoasă, cu pretenție de tratat, intitulată *El libro de buen amor*, în care a creat gustul unui amor galant, piperat și erudit, cu savoare verbală, nu departe de burlesc. Preceptele frivole, trecute prin pana unui spaniol, nu se puteau compara cu gustul francez de altă tradiție, prin aplecarea sa precoce în a-și decolta simțurile[1]. Dar acest ton iberic, în care se simte insistența orientală de a învălui faptele rafinate în sfaturi înțelepte, a pătruns și în teatrul unor dramaturgi de renume. Printre eroii lui Calderon de la Barca vom întîlni cazuri insolite de seducție, alunecate pe panta naturalistă și a tipizării unor metehne.

Astfel, Gómez Arias ne apare ca un tiran îndestulat, care se plictisește curînd, pînă la repulsie, după fiecare cucerire; totuși firea sa versatilă nu-l împiedică să revină, înduioșat de o clipă, la femeia părăsită, sortită să rămînă înstrăinată ca o marfă[2].

Alt erou, numit Don Juan de Mendoza, ne este zugrăvit ca un cinic cuceritor, care se dorește să rămînă necunoscut victimelor sale[3]. Motivul libertinului devine o temă majoră atunci cînd este tratat de către un Juan de la Cueva sau Lope de Vega[4].

Dar nimeni dintre eroii acestor piese nu va întrece pe Don Juan, eroul dramei *Înșelătorul din Sevilla și invitatul de piatră*, datorat dramaturgului cunoscut în literatura spaniolă sub numele de Tirso de Molina.

Subiectul unei predici contra plăcerilor lumești, încorporate pe scena unui teatru, a cîștigat un mare avantaj, și aceasta datorită fineței și varietății mijloacelor utilizate în plin secol de aur al culturii spaniole. Cu toate că tradiționala putere a regalității excela în unificarea semințiilor și castelor prin fervoarea religioasă „din rațiune de stat", această formă de teocrație avea grijă să nu se intre în tot ce nu afecta politica sa. În plină Inchiziție, ea a încuviințat — pe lîngă fidelitatea față de patrie sau spiritul războinic — și toleranța sentimentelor laice, precum pasiunea irezistibilă a dragostei și o anumită libertate de exprimare în graiul artistic.

Dacă sentimentul religios era plenar și de un deosebit caracter popular, util ca o stare dogmatică tradițională, celelalte necesități se impuneau totuși trăite alături, în surdina cumpătării.

[1] Referire la romanele franceze de dragoste de tipul *Roman de la Rose* (1295), scrise de către Nicole de Margival, cu o fadă frazeologie amoroasă.

[2] Drama *La Niña* de Gómez Arias.

[3] Referire la drama *No hay cosa como callar*.

[4] Referire la drama *El infamador*, respectiv *La fianza satisfacha*.

Același caracter restrictiv al Contrareformei lansase straniul sentiment de eliberare, pe care orișicine trebuia să-l simtă față de lumea reală, considerată simplă iluzie; prin aceasta, se căuta în trecutul evului mediu momentul unei stări mai apropiate de adevăr, în raport cu amăgitorul prezent de toate zilele. Astfel, teatrul pe care îl continua Tirso de Molina înfățișa lumea reală drept o eroare amuzantă. Acest lucru explică paleta faptelor înfățișate și licențele fără de frîu, lăsînd o perspectivă deschisă viziunilor. Vigoarea scăzută a concepției despre lumea reală se acoperea cu o somptuozitate împodobită pînă la burlesc, care putea dezvălui, în final, declinul epocii.

Aceste dozări specifice ne pot oferi astăzi unele efecte consternante și apăsătoare, ca în fața unor confuzii de registre[1].

Tirso de Molina, vestitor al „Seducătorului"

Prelucrările ulterioare ale acestui subiect, imaginat de către dramaturgul spaniol, au împlinit sau au deschis și mai mult simbolul, dar monumentul a rămas același: cel al unui erou fascinant, purtător de mesaje de mare ursită peste timp, răsfirînd un evantai ce acoperă două evuri distincte. Astfel se explică celebritatea piesei, deși nu este cea mai bine construită dintre sutele de realizări ale fecundului scriitor.

Comprimată într-o succesiune de episoade rapide, dintre care unele adevărate avalanșe — întreaga piesă captează în mare caracterele și moravurile văzute din adîncime, chiar dacă printre degete s-au strecurat multe momente nelucrate și imagini fruste.

Începutul se petrece în palatul regal din Neapole, unde glasul tînguitor al ducesei Isabela strigă în întuneric după ajutor, deoarece fusese atacată de către un necunoscut. Făptașul, în persoana lui Don Juan Tenorio, izbutește să se îmbarce pe o corabie, în timp ce ducele Octavio, bănuit că poartă vina, fuge de urmăritori. În călătoria sa, Don Juan este salvat din naufragiu de către o pescăriță pe care apoi o seduce, după ce și-a asigurat calul pentru fugă.

Sosit la rîndul său în patrie, Octavio este destinat de către

[1] Spre deosebire de fenomenul cultural englez, unde Reforma a produs numai creație umanistă prin spectacolele teatrului elisabetan, stilul literar spaniol urmează să fie apreciat cu mai multă suplete pentru a putea gusta veselia crispată a scrierilor curtenești, a romanului liber, de aventuri picarești, sau evaziunile din romanul pastoral — valori ce se reflectă laolaltă mai ales în teatru.

rege să devină ginerele comandorului Don Gonzalo de Ullua, dar fiica sa, Ana, primește atacul nocturn al nepoftitului Don Juan, travestit în hainele unui prieten; la protestele ei, el înfruntă cu spada pe comandor, lovindu-l de moarte. Cavalerul dispare și de astă dată, lăsînd crima pe seama posesorului hainelor sale, capturat în învălmășeală, pe cînd adevăratul vinovat se preocupă de o nouă cucerire. După ce femeile părăsite se întovărășesc pentru răzbunare, seducătorul, refugiat într-un cimitir, invită la cină, în derîdere, statuia victimei sale, care în curînd se va conforma.

Înainte de nunta sa cu Isabela, decisă de rege, Don Juan întoarce vizita promisă Comandorului, unde în urma unui prînz de pomină, mîna răzbunătoare a celui ucis îl va tîrî în flăcările iadului, cu toate încercările păcătosului de a cere, în ultimele clipe, clemența Providenței.

După ce această etică a îngenuncherii s-a consumat, piesa se încheie vesel, cu îndreptarea ravagiilor lăsate de seducător printre femeile ultragiate. ●

Sînt opere care se explică prin sine, atît prin stil, cît și prin mesaj, ca o simfonie. Un astfel de avantaj nu-l poate avea *Înșelătorul din Sevilla*, fără ca, prin aceasta, opera să piardă din importanța artistică. Trebuie reținut că simbolul acestei opere, atît de susceptibile de interpretări peste veacuri, a depășit demult tema etică inițială; de asemenea, împrejurarea în care acest mit a văzut lumina zilei a depins mai mult de profilul autorului și apoi de momentul în care a fost gîndită. Din acest punct de vedere, dezbaterea unei astfel de creații ne mai obligă la un plus de date pregătitoare.

Despre existența lui Tirso de Molina, pe numele său real Gabriel Téllez (1584—1648), ne-au rămas date pline de obscurități, din care abia se poate deduce un contur ceva mai clar[1].

Scriitorul a avut revelația dramei lui Don Juan Tenorio la Sevilla, sosit aici pentru îmbarcarea sa în insula Santo Domingo, în calitate de predicator, unde va activa doi ani. Încă din anul 1600 se călugărise, iar prezența sa în diferite mănăstiri i-a conferit o bună pregătire teologală, dar și o pasiune pentru scris, care începuse să-i aducă primele pedepse disciplinare. Repetatele surghiunuri îndurate au fost motivate de activitatea scrisului său licențios, legat, în realitate, de indisciplina sa politică. De abia prin darea la iveală a unor tratate de devoțiune Molina va fi din

[1] Fiu nelegitim al unui potentat al vremii, Tirso va îndura complexele bastardului în vocația sa dublă de prelat și scriitor, manifestîndu-și libertatea sa creatoare, dar și dezaprobarea față de pătura vicioasă care l-a creat.

nou promovat în ranguri înalte. Din cele peste 300 de lucrări scenice, cîte se susține că a scris, ni s-au păstrat mai puțin de 80. Dramele istorice *sui generis*, de tipul lui *Don Juan*, atacă sensuri mai adînci și se încadrează între *comediile de mantie și spadă* ale intrigilor de curte și piesele doctrinare, de rigoare etico-religioasă. Pe de altă parte, acest gen de teatru, modelat de o lungă tradiție, reprezenta o joncțiune firească între opera lui Lope de Vega și a lui Calderon de la Barca, animînd o sete de viață atenuată de îngenuncherea religioasă. Dar nu totdeauna rigoarea clericală ascundea un caracter politic militant; în scrierile pentru scenă apăreau mai rar adevăratele pledoarii pentru elucidarea unor nuanțe manifest dogmatice.

Acesta este cazul dramei *Înșelătorul din Sevilla și invitatul de piatră;* ea a fost scrisă de către Molina ca o replică la drama sa religioasă *Osîndit pentru necredință*, ce stîrnise în epocă o dispută sterilă între autor și călugărul dominican Báñez.

În acest text, Molina dezbătea mai puțin convingător cazul a două ursite aflate în raport de opoziție și supuse unei sumbre și contradictorii predestinări: în timp ce sihastrul Paulo, un virtuos sceptic față de mîntuirea sa, a primit în cele din urmă osînda divină — Enrico, ucigașul credincios, a fost absolvit prin grația Providenței. Logica salvării omului — voia să ne convingă dramaturgul — trebuie astfel înțeleasă: mărinimia divină care protejează imperfecțiunea omenească poate părea injustă în raport cu comportamentul muritorilor, ea depinzînd de predestinare, dar și de virtuțile credinței și ale speranței.

Ce vroia să adauge călugărul dramaturg în noua sa dramă? Don Juan acționează ca un mare păcătos, care totuși speră, în final, la mărinimia divinității, mai degrabă decît în spiritul ei justițiar. Condamnarea sa binevenită — ne asigură Molina — spulberă astfel teza ambiguă despre clemența divină, dezvoltată în *Osîdit pentru necredință*, restabilind ordinea lucrurilor; grația divină nu trebuie să genereze libertatea de a cădea în păcat, precum și certitudinea unei iertări permanent posibile.

Viitorul va demonstra zădărnicia rodului noii argumentații făcute de către iezuitul Tirso de Molina pe teren doctrinar. În schimb, noua sa operă îi va aduce celebritate prin depășirea cadrului unui conflict de epocă, precum și prin posibilitățile inepuizabile pe care le-a putut deschide simbolica eroului său, învestit în timp prin numeroase derivații proliferate în literatura lumii.

Pornind, așadar, de la lansarea unei precizări de ordin teologic, simbolul creat va părăsi cîmpul originar în care se născuse,

pentru a se mișca pe orbite tot mai străine de intenția creatorului său.

Desigur, ceea ce a rezistat timpurilor nu a fost atît subtilitatea predicii de nuanță tomistă ce ne poate îngheța zîmbetul pe buze, cît caracterele complexe străbătînd veacurile, create de către dramaturg. Dincolo de intențiile imediate ale moralistului străbate o figură memorabilă care, trecută prin filtrul Renașterii, adaugă, la vechiul sentiment al onoarei, grandoarea unui erou purtător al demnității stăpîne pe merite, ce-i conferă putere și drepturi, precum și capacitatea de dominare ori de răzvrătire.

Dar dramaturgul nu cruță pe un astfel de erou și se apropie urmărindu-l clipă de clipă pentru a-i descoperi multe tare ce caracterizează descompunerea nobilimii feudale, prin sugerarea, în afara textului dramei, și a multor alte posibilități la fel de veridice. Dar să urmărim doar evoluția lui Don Juan din piesa spaniolă: el trece de la simple aventuri galante la crimă și sacrilegiu, iar în această diagramă intră și nesocotința prieteniei, sfidarea moralei și a administrației sociale, călcarea legii ospitalității, adulterul și alte înșelăciuni.

Astfel, profilul său nu se rezumă numai la tipul aventurierului josnic, așa cum se va încetăți cu ușurință în tipologia donjuanescă vulgară. Eroul lui Molina ne apare de la început străbătut de umbre și lumini în toată ființa sa: el este un egoist fricos atunci cînd își părăsește prada, dar gata de a plăti cu viața atunci cînd se pregătește pentru altă cucerire; știe să mintă pentru ca să scape dintr-o încercuire, dar va lupta cu vitejie pentru a-și salva onoarea; se dezvăluie cinic după ce a cucerit, dar rămîne de un irezistibil farmec în seducție[1]. Talentele sale rămîn arme ofensive și defensive în același timp, putînd să răzbată nu numai în sfera seducătorului de profesie. De aceea se poate pretinde că dramaturgul a încercat să atace *tema căutătorului*, care înglobează pe cea a *cuceritorului*.

Mobilul căutătorului Don Juan ar fi fericirea, dar ce fel de fericire? Fericirea pentru el se rezumă la căutarea voluptății, asociată difuz cu plăcerea de a înfrînge regulile societății, prin frenezia negației tuturor așezărilor și valorilor vremii sale. Această observație se întemeiază pe faptul că Don Juan a putut face parte din avangarda revoltaților romantici, anticipînd, în diferite ipostaze, vremuri mai noi. În completarea acestui portret, se poate observa că acțiunea de căutător a lui Don Juan nu se prea as-

[1] Paul Alexandru Georgescu — *Teatrul spaniol clasic*, Edit. pentru literatură și artă, București, 1967.

timpără prin voluptate, cucerire sau dominație, deoarece îl vedem trăind într-o insatisfacție perpetuă — de unde goana sa continuă după repetarea cu mai mult noroc a încercărilor sale în atingerea idealului. Este tocmai ceea ce a urmărit moralistul Molina atunci cînd a vrut să ne învețe, în satira sa, că adevăratul ideal nu poate fi realizat pe planul îngust al simțurilor, pe calea întoarsă a iubirii de sine și a disprețului semănat în jur.

Dar tocmai atunci cînd vrem să aprofundăm mobilul insatisfacțiilor lui Don Juan încep dificultățile.

Limitele și cuceririle unui început

În interpretarea profilului moral al lui Don Juan persistă cîteva nelămuriri care conferă eroului un caracter enigmatic, prin zona sa sufletească ocultă. Astfel, faima sa fascinantă se datorează, în primul rînd, unui portret neterminat din cauza grabei, și apoi unui rod al coordonatelor stilistice de răspîntie, cu efecte insolite.

Studiind pagină cu pagină textul dramei lui Molina, nu găsim indicații, oricît de slabe, care să ne sugereze ce gîndește în sinea sa Don Juan, de ce suferă sau de ce-l nemulțumește orice pasiune împlinită. Pare că nimic nu-i lipsește care să nu-i confere calități suverane: sănătate robustă, vigoare, inteligență, vitejie, farmec nedezmințit și putere a banului. De unde, prin urmare, acea veșnică neliniște care să nu-i dea timp de cîntărire a faptelor sale, răgazul confidențelor sau măcar al monologurilor, atît de firești într-o reprezentare directă a unei acțiuni? Abilul seducător pare că evită orice comunicare, rămîne impasibil prin păstrarea neclintită a discreției olimpiene. Nu se poate presupune ca eroul să nu-și fi găsit un confident demn, care să-i afle păsul și să-l ajute nu numai ca simplu mijloc de manevră. Nici vorbă de vreun sentiment sau de vreo opțiune fermă subiectivă asupra unui fapt material sau spiritual, care să motiveze lipsa afecțiunii obișnuite a unui om adevărat; în schimb, cu cît ne apropiem de *Înșelătorul din Sevilla*, ne lovim de o răceală demonică, vecină cu o răutate de-a dreptul nefirească. Bineînțeles că un libertin fugos, cum ni se prezintă Don Juan, nu ar trebui neapărat asociat cu un răutăcios. Este posibil ca eșecurile sale și pasiunea crescîndă de a răsturna rosturile firești să-l fi condus la răutate; în acest caz, procesul ar fi trebuit să crească pe măsură ce eroul se descoperă însingurat în urma ruperii sale de lume. Cît privește motivul real

vezi M.E.

al insatisfacțiilor sale perpetue, care nu mai pot fi puse numai pe socoteala celor din jur, încercăm o nouă presupunere:

Este vorba de neîmpăcarea sa cu sine, adică cu opțiunea sa mai puțin elevată față de lume, dezvăluindu-se, prin aceasta, omul lipsit de armonie interioară, cu marile sale daruri sufletești împrăștiate pînă la infirmitate. Nu se poate vorbi, în acest caz, de un om fericit, astfel cum ni-l arată Molina la masa sa îmbelșugată cu toate poamele vieții; doar un astfel de om, aparent răsfățat de soartă, dar neîmpăcat cu sine, poate fi hărăzit autodistrugerii. Astfel ne putem explica cum, în fața morții, Don Juan nu și-a mai pus în practică sănătoasa sa fugă, pe care altădată el o practica fără să se rușineze.

Lăsînd la o parte aceste obiecții, nu ne putem reține de a prezenta și unele avansuri critice asupra marilor momente ale operei ce continuă să capteze admirația unanimă. Fiindcă am ajuns la finalul dramei, trebuie evidențiat cum autorul, de astă dată cu mijloace voit burlești, a uzat de inovații dramatice surprinzătoare pentru epoca sa, izbutind să fie puse în umbră toate lipsurile de retușuri și secvențele, nu îndeajuns de coapte, ale întregului. Ultimele momente ale lui Don Juan, cel tras în mormînt de către simulacrul victimei sale, constituie un fericit exemplu de fantastic, creat cu toate elementele de surpriză care invadează realul, cu două secole în avans față de arta unui Hoffmann sau Goethe. Aici sînt rezolvate cu rafinament dezbaterile etice la răspîntia a două evuri: tema Seducătorului, remodelată de explozia renascentistă, este chemată acum să dea socoteală la banchetul macabru unde are cuvîntul hotărîtor sufletul înghețat al evului de mijloc. Nimic mai realizat decît acest moment, cînd tumultuosul cult al plăcerii, eliberat de toate opreliștile, este întors din drum pentru a fi tîrît în adîncuri. Actul damnării ne este înfățișat după ce Înșelătorului i s-au servit vipere și scorpioni, stropiți cu fiere și oțet[1] ...

Sînt de amintit și unele delicate filigrane sau simpla pictură sufletească dedicată în fugă și altor personaje din piesă, ce răsar printre cele rămase crude. Dovedindu-se un subtil cunoscător al sufletului feminin, Molina sugerează, prin observația sa detașată, interes de cercetător, căci avanpostul dramaturgului a fost chilia monastică unde s-a refugiat activ pentru studiul senin și auster

[1] Spectrul răzbunător, în calitate de invitat sau gazdă, îl întîlnim și în tradiția folclorică din Galicia, de unde probabil că Molina s-a inspirat. Dar încorporarea viziunilor sacre prin mijloace care descreștesc frunțile în spiritul umorului cervantian constituie contribuția originală a dramaturgului, în contradicție cu pretențiile administrației clericale a timpului.

al zbuciumului profan, ca pe o mare zădărnicie. În calitate de fost confesor al femeilor, eroinele sale i-au oferit caractere puternice, încărcate cu curaj, răzbunare, cochetărie și pasiune — elemente considerate de artist în strînsă relație dialectică cu pasivitatea contemplativă a sfințeniei. Vocația femeii de a sluji efectiv Natura, el a îngroșat-o în dramă cu ironie și jovialitate; de aceea, detașarea față de lume a dramaturgului Molina s-a dovedit, în final, cea a unui mizantrop, și nu a unui misogin[1].

Prin aceste ultime observații apreciem că nu am înfățișat îndeajuns momentul și mobilul apariției mitului donjuanesc întruchipat în arta lui Molina. Poate trebuie să mai accentuăm că dacă inspirația cea mare a scriitorului a fost puternic reverberată de către viața de toate zilele din chinuita Spanie, ea nu a prins viață decît sub sporul de sensibilitate întîlnită la artiștii oprimați și crescuți fără căldura unei familii. Căci pe fundalul istoric în care fusese sortit să creeze Tirso de Molina se perindaseră la domnie cei trei Filipi ce patronau înfrîngeri amare, aberații ale fanatismului, sărăcia și crima de stat. Ultimul dintre ei, Filip IV, se pare că aprinsese mai grav imaginația călugărului dramaturg care ne-a dăruit acel amestec ciudat de tente din portretul *Înșelătorului*. Este bine să cunoaștem că acest monarh, care a lăsat Spaniei nenumărate șiruri de fii naturali, știuse să petreacă exemplar, înconjurat de favoriți risipitori și paraziți lacomi, în timp ce Molina își plătea, prin întreaga sa operă, sublimarea unei amărăciuni personale, înfruntînd cu patos nedreptățile vremii.

Încercarea sa de revoltă plină de duh împotriva corupției josnice a rămas îngenuncheată, dar ea reprezenta un semnal de alarmă și un exemplu artistic pentru secolele următoare.

Despre adevăratul Don Juan

Desigur că în sinea celor ce s-au angajat să ne urmărească gîndurile s-a născut o nedumerire, pe care noi o bănuim și încercăm să o stingem. Mulți dintre noi vor fi știind că a existat aievea și un erou purtînd numele de Don Juan — atît de comun în Spania tuturor vremurilor și rangurilor; profilul său de seducător nelegiuit ar fi asemănător cu cel descris de Molina, cu deo-

[1] Paul Alex. Georgescu — *ibidem*.

sebire că evoluția acestuia a fost încoronată de o convertire la omenesc, după grele experiențe îndurate. Întoarcerea sa în sînul obștei ar fi fost în legătură și cu rădăcinile obîrșiei, deoarece în relievele familiei s-ar fi găsit mai tîrziu și un caliciu de aur, semn al devoțiunii.

Dar de ce oare nu am pomenit pînă acum de acest om real, deși era firesc să fim înclinați la analizarea prelucrărilor artistice doar după ce am fi luat cunoștință de această temă consumată în istorie sau în mit?

Pentru bunul motiv legat de împrejurarea că drama Seducătorului, fabulată de către Tirso de Molina, a fost scrisă prin anul 1630, iar eroul cunoscut în istorie sub numele de Don Juan de Mañara a trăit între anii 1626—1679. Prin urmare, dramaturgul spaniol a anticipat într-un fel această existență reală, putîndu-i-se atribui mai mult darul de profet decît de părinte firesc. S-ar părea că asistăm la o adevărată inversiune copernicană a unor fapte cu reale ecouri în cultură, dar fenomenul semnalat nu trebuie trecut prin îngustimea unor speculații sterile. În fapt, lumea a continuat să posede, de la Molina încoace pînă în prezent, mulți donjuani convertiți sau neconvertiți. Acest lucru explică dealtfel ideea noastră lansată inițial, potrivit căreia mitul lui Don Juan tinde să ilustreze istoria peregrinărilor sufletului uman privit prin disociația unei prisme.

Prosper Mérimée, unul dintre prețioșii comentatori ai amprentelor lăsate în istorie de către superbul erou, a afirmat că, după cum există mai mulți Jupiteri — unul în Creta, altul în Olimp, altul aiurea —, la fel se întîlnește, în fiecare oraș al Spaniei, cîte un donjuan asupra căruia stăruie istorioare durabile. Dacă dăm crezare cronicii din Sevilla, adevăratul Don Juan nu era altul decît Don Juan Tenorio, cel care ucisese într-o noapte pe comandorul Ullua, după ce îi răpise fiica pentru ca, în scurt timp, călugării franciscani să pedepsească exemplar pe făptașul a cărui viță nobilă era pusă mereu la adăpost; tot ei răspîndiră zvonul că, în timp ce cavalerul profana statuia victimei sale, aceasta, prinzînd viață, l-a tîrît în Infern după toate regulile folclorice.

După cronica din Grenada, a existat numai un Don Juan d'Albarren, care a lăsat urme de pomină prin isprăvile sale temerare, pătate de crime și plătite cu miracole. Răsfoind *Istoria reală a cuceririi Noii Spanii,* datorită lui Bernal-Diaz, ni se povestește de un Don Juan Salazar, iar în *Cronica Spaniei* scrisă de Gomera, precum și în *Istoria cuceririi Mexicului* a lui Antonio de Solis[1],

[1] Istoriograf-șef al Indiilor, sub regele Filip IV.

singurul Don Juan încoronat cu crime vestite din dragoste nu ar fi altul decît Don Juan de Salamanca...

Aplecîndu-se pe mesele bibliotecilor, deasupra infoliilor grele de informații de toate gradele de adevăr, un cercetător francez, pasionat de tema Seducătorului iberic, și-a permis să creadă că, în toate textele studiate, nu apar decît episoadele fabulate divers ale aceluiași om care și-a lăsat vestigiile de necrezut atît la Grenada, cît și la Salamanca sau la Sevilla. Așadar, Tenorio era numele tatălui; Mañara era denumirea unui comitat care îngloba și senioria d'Albarren.

Cînd, după o existență incredibilă, pocăitul a bătut la poarta unei mănăstiri ca să se convertească, el s-a recomandat sub numele: Don Juan Tenorio y Salazar, conte de Mañara, senior d'Albarren. De abia de atunci firul vieții noului Don Juan a putut fi legat și povestit ca un fapt istoric, cu datele selecționate din noianul de versiuni care au circulat în multe locuri. Faptele puse cap la cap nu au fost totuși scutite de zgura fabulosului celui intrat în legendă, dar au lăsat vestigiile cu putința de a fi pipăite și astăzi de cercetător, prin desprinderea istoriei de vălul legendelor[1].

Omul cu ochii luminoși de diamant de pe treptele așezămîntului purta tulburarea unui gentilom în plinătatea anilor, încă remarcabil de frumos sub chipul melancoliei și mîndrețea rasei sale. Tăietura unei cute în prelungirea gurii trăda bucuriile culese în trecut, devenite simplă amărăciune. Îndemnat apoi să îngenuncheze a supunere, el își începe confesiunea cu glasul celui izbit de cea mai dură umilință.

Copilăria și-a petrecut-o cu breviarul de rugăciuni la căpătîi sau mînuind archebuza și floreta cu ambele mîini. În vremea studiilor sale din Salamanca, sub influența unor colegi netrebnici, își începu cariera de libertin, încercînd să nu rămînă dator nici unei tentații și josnicii. Nu s-a scurs anul cînd orașul trebui părăsit pentru evitarea oamenilor legii. Ucisese în duel doar pe soțul unei nobile doamne din Sevilla pe care o părăsise pentru suava sa fiică. Traversînd marea spre Italia, feluritele beții îl făcură să uite de necazuri, dar lipsa de resurse îl chema în țările germanice, pustiite de un lung și nesfîrșit război. Aici, el se arată, în viața de arme, la fel de posedat; lupta cu neprevăzutul, pentru dominare, era o altă latură a setei sale de aventură. Iar la sfîrșitul campaniei, cînd află de pierderea părinților săi, o dublă moș-

[1] L. Michaud D'Humiac — *Les grandes légendes de l'humanité*, Paris, Schleicher frères, éditeurs, 1879.

tenire l-a îmbiat să-şi dea frîu liber pasiunilor în aceeaşi Sevilla unde a izbutit în scurt timp să creeze o adevărată modă a dezmăţului, prin puterea secretă a seducţiei. Semănînd dezonoarea în sute de familii, cel care a smuls din cămine atîtea soţii a început să-şi simtă semnele declinului, care nu întîrziară să-l îngenuncheze. Astfel, în timp ce îşi aştepta o victimă din tinereţe, refugiată într-o mănăstire şi răpită de curînd, o nouă ispită îl chemă din foişorul ei, dar, escaladîndu-i balconul, nu găsi acolo decît oseminte peste care jucau flăcările luminărilor. Căutîndu-şi în fugă adăpost spre portalul palatului său, Don Juan întîlni, la acea oră neobişnuită, un convoi de pelerini purtînd cagule cernite, iar în spatele celor ce psalmodiau văzu cu groază cum curgea droaia de nobili, în care îşi recunoscu pe prietenii săi de orgii purtînd, la locul de veci, propriul său cadavru. Nălucirile sale aveau să se consume apoi multă vreme în patul de suferinţă al unui spital.

Şi iată-l pe fiul cel pierdut, după ce şi-a încheiat spovedania, aşteptînd, cu umerii căzuţi, răspunsul la cererea sa de găzduire pentru restul zilelor. Prelatul a rămas descumpănit înainte de a-l primi pe cel vestit altădată prin aroganţă şi nelegiuiri, care acum încerca cea mai temerară acţiune: cutezanţa de a convinge prin sinceritatea căinţei. Dar se vede că întreaga avere a nobilului cavaler, pusă în slujba celor nevoiaşi, a atîrnat mai greu în cumpănă decît zelul mărturisit al convertirii.

Cine vizitează astăzi Sevilla va fi îndreptat cu siguranţă şi spre piaţa Atarazona, lîngă Guadalquivir, în faţa bisericii şi casei de sănătate *Santa Caridad*, ridicată între anii 1676—1679. Stilul pestriţ al bisericii este răscumpărat de intervenţia unor delicate fresce ale lui Murillo, iar *patio*-ul dublu din marmoră albă, care leagă capela de spital, poartă armele fondatorului pocăit, Don Juan Tenorio de Mañara. Lăcaşul iniţial fusese proprietatea *Confreriei Sfîntul Gheorghe*, ai cărei membri se devotaseră, în trecut, îngrijirii debililor mintal, precum şi ajutorării condamnaţilor din temniţe, ce-şi aşteptau osînda capitală. Visul lor, în curînd realizat, era să construiască un ospiciu bine dotat, atunci cînd ei nu dispuneau decît de o capelă dărăpănată şi cîteva chilii sordide de aşezămînt monastic, întreţinute din modeste pomeni.

Don Juan nu şi-a lăsat numai aurul într-un templu de binefacere; el a continuat zi de zi, pînă la sacrificiu, să dovedească mult zel şi prozelitism prin truda sa, încît a izbutit treptat să-şi îndemne foştii prieteni să-l imite — de astă dată numai la bine. Cel ce, în trecut, fusese pomenit doar sub porecla de *el burlador* a devenit astfel devotatul mănăstirii.

Cronicile mai spun că, pentru descoperirea durerilor, el se servea, în peregrinările sale, de un mic catîr ce din instinct îl conducea la locurile căutate de stăpînul său. Lungile sale meditaţii în orele de răgaz l-au determinat să redacteze, în afară de regulamentul confreriei, şi o serie de pagini de o rară elocinţă. Este vorba de un document datat cu anul 1678 şi intitulat *Discurs despre Adevăr*. Mesajul lui Don Juan de Mañara transmitea veacurilor însuşirea sa literară nebănuită, dar şi un document testamentar încărcat de triste valori istorice. De la Renaştere încoace, ştim că trebuie să valorificăm doar intervalul trăit al omului şi să acoperim cu nepăsare pe cel postum. Glasul noului Don Juan, departe de a exprima triumful vieţii materiale cu strălucirea sa surîzătoare, deplîngea deşertăciunea valorilor pămînteşti şi aluneca spre timpul involut al scolasticii, încercînd să ne lase şi un mesaj despre întortocheata cale a Binelui.

Rigorismul său etic se poate deduce şi din rîndurile testamentare scrise cu două zile înaintea sfîrşitului (19 mai 1679), cînd se împlineau nouă ani de la încadrarea sa în mănăstire. Ultimele sale dorinţe nu au fost în întregime respectate. Punerea în mormînt s-a făcut într-adevăr înaintea porţii bisericii, marcată cu inscripţia cerută: „Aici zac oasele şi cenuşa celui mai rău om care a existat în această lume. Rugaţi-vă pentru el". Dar cînd, peste un an, călugării au deschis cripta, legenda ne povesteşte, de astă dată, că ei au fost atît de surprinşi de corpul peste care timpul încă nu trecuse, încît s-au hotărît să-l mute acolo unde ei conservau miracolele — iar sub vechea inscripţie s-a gravat şi elogiul conversiunii acestuia. Vreme de un secol a fost urmărit rezultatul cererii de canonizare a lui Don Juan în Mañara, al cărei răspuns nu a sosit de la Roma nici pînă în zilele noastre[1].

Acest *intermezzo* despre Don Juan cel convertit, temă la fel de interesantă pentru cercetător, va continua multe secole să fie acoperit de către fabulaţia mitică a celui *damnat*, prilej de căi şi mesaje noi.

---

[1] Apelarea la actul de clemenţă din partea papei era o practică curentă în lumea catolică, dar amănuntul că puterea divină era mai darnică decît a pontifului ne face să întrezărim în unele legende şi o critică a rigorii religiei etatiste, care uitase de cuvintele lui Crist despre Maria din Magdala: „Mult i se va ierta, fiindcă mult a iubit".

2. „Seducătorul" în Franța

Versiunea lui Molière

Seducătorul-erou, care își cîștigase imediat faima și în Italia, a găsit prilejuri de alte interpretări și în Franța, în același secol XVII. Începutul s-a făcut prin de Villiers, apoi, după aceleași texte italiene, prin Dorimond. La insistențele camarazilor săi de teatru, un mare clasic al culturii franceze s-a decis să utilizeze, într-una din comediile sale, același subiect, bineînțeles redactat dintr-o suflare și modelat după scopurile sale de moment.

Pe numele adevărat de Jean-Baptiste Poquelin, cunoscut în literatură sub numele de Molière, el avea să strălucească, în secolul de aur al lui Ludovic XIV, prin verva sa biciuitoare.

Comedia *Don Juan sau Ospățul de piatră* (1665) se bucură de multe însușiri ale artei moliereștí, rezistînd anilor[1]. Interesul ei a rămas actual pentru frumusețile de detaliu caracterologic, precum și pentru studiul evoluției donjuanismului. Sub pana dramaturgului francez, eroul se bucură — după cum vom vedea — de ilustrarea siluetei nobilului răufamat al timpului, al fanfaronului curtean cu pretenție raționalistă; el închina indirect și un imn bucuriei vieții pămîntești, încrezătoare în cultul plăcerii, o încredere eliberată de opreliștile morale. Pînă la intrarea acestui text în nemurire, în tot secolul XVIII această comedie s-a reprezentat impecabil versificată de către Thomas Corneille[2].

[1] Notăm, cu acest prilej, greșeala de traducere în franceză a titlului dramei spaniole, după care s-au adoptat noile versiuni: *El burlador de Sevilla y Combidado de piedra* a apărut în franceză sub curiosul titlu de *Don Juan ou le festin de pierre*, în loc de... *et le convive de pierre*. Confuzia vine de la cuvîntul *convive* care la un interval de un secol și-a schimbat sensul de „ospăț" în „oaspete". Molière a menținut titlul său după piesa în versuri datorată lui Villiers (*Le Festin de pierre*).

[2] Thomas Corneille (1625—1709), fratele părintelui tragediei franceze

Povestea Seducătorului în viziunea galică se desfășoară cu alte episoade, dar ea conține și unele scene cunoscute nouă cu personaje altfel denumite: același naufragiu suferit de erou fără să-i îngrădească pățaniile, precum și aceeași confruntare cu statuia justițiară a dramei.

Acțiunea se petrece în Sicilia, de astă dată după momentul uciderii Comandorului. Eroul se află împreună cu valetul său, urmărit de către dona Elvira, răpită și părăsită cu false remușcări. Iată-l acum îmbarcîndu-se pe mare pentru o nouă escapadă, dar după ce scapă de la înec, se îndrăgostește de salvatoarea sa, pentru ca apoi să-i prefere prietena: cu toată abilitatea sa desfășurată într-un mediu nepotrivit rangului său, Don Juan nu va scăpa decît în travesti. După ce înfruntă starea de umilință a unui cerșetor, eroul nostru sare în apărarea unor trecători atacați de bandiți, prilej ce-l va ajuta să se sustragă fraților răzbunători ai donei Elvira. Ajuns în fața somptuosului cavou al victimei sale, urmează întîlnirea cu statuia Comandorului și apoi vizita acestuia, după ce gazda izbutise să-și îndepărteze pe toți nedoriții săi vizitatori. Acțiunea urmăritorilor săi nu va putea fi împiedicată de o falsă convertire la călugărie. După ce Don Juan face elogiul ipocriziei ce guvernează lumea, înfățișările unui spectru îl avertizează zadarnic despre momentul socotelii sale cu lumea; prin sosirea Comandorului, neîndupleatul erou va fi tîrît în iad.

Ne poate mira faptul că Molière a omis scena finală a celebrului festin unde Don Juan se angajase să participe; apariția Comandorului în plină natură durează pe scenă numai atîta cît să-și tîrască victima în neant. Acest moment, care ne-a reținut cel mai mult atenția în piesa spaniolă, pare voit trunchiat, din grija ca *damnatul* să nu mai poată interveni cu date noi la profilul său atît de încărcat. Dar nu numai acest final apare pripit în piesele moliereștí: era în obiceiul dramaturgului ca, odată construită curba acțiunii, acordurile finale să-i fie reduse ca importanță. Cel care izbutea, așadar, să combine toate fețele dramei — de la zugrăvirea caracterelor la ieftinele *quiproquo*-uri — clădea pasiuni complexe, știind să schițeze dintr-o singură trăsătură chipuri umane desfigurate de vicii, mereu atent asupra evoluției destinelor, dar mai puțin insistent la rotunjirea întregului.

Nu trebuie să ne rețină prea mult astfel de probleme formale la un artist atît de prolific și împlinit în năzuințe. Știm cu cîtă ușurință se vorbește despre Molière atunci cînd ne este înfățișat doar ca un talent literar slujitor al bunului simț, fără ca cineva

să-l surprindă în momentele sale care i-au putut satisface geniul; ne gîndim la spiritualitatea înaltă, atinsă de dramaturgul francez, în scene din *Mizantropul* sau din *Tartuffe*, fără să trecem prea ușor peste simbolul infinit al vestitului seducător, ce ne preocupă.

Cu privire la acest exemplu din urmă trebuie să mai amintim că Molière ne apare ca un incomparabil hîtru săgetat de fiorul tragic, învăluit în burlesc prin acuitatea sa psihologică. De la el ne-au rămas toate preceptele vremii, condensate în proverbe măiestrit rotunjite și durabile pînă în zilele noastre.

Complexitate sau dezordine?

Există autori clasici care trezesc mereu interes și prin felul cum se dezvăluie în mesajul temelor abordate; răsfoind pagini din Molière, în ele se poate decela vibrația sufletului unui om care a putut înfrunta toate decepțiile și nedreptățile. Căci dramaturgul francez a fost, la vremea sa, și un mare animator și interpret care, prin semănarea ideilor sale, a sfîrșit prin a fi strivit de intrigile curtenilor și de injuriile criticilor, doborît în cele din urmă de o boală necruțătoare.

Emile Faguet (1847—1916), unul dintre istoricii și criticii de prestanță academică, s-a încumetat să vadă în scrierile celui ce a trecut de pe scenă în eternitate totuși vădite urme de incoerență. El s-a referit în principal la unele date ce complică profilul lui Don Juan, fără să recunoască aici anticipările romantice ale unui portret deschis, cu enigme și asimetrii. De pe poziții clasiciste, el a văzut, în afara lipsei de unitate a mediului, pe eroul ce intervine în filmul acțiunii cu toane după împrejurări, chiar dacă există și o evoluție ireproșabilă în caracterul său. Eroul lui Molière — spune criticul — intervine deseori cu loialitatea spiritului cavaleresc ce-i conferă prestigiu și mijloc de apărare, dar în alte împrejurări, pentru același scop, trece peste rangul său, uzînd cu cruzime de ipocrizia omului de rînd; de asemenea, în calitate de om liber, el atacă religia poporului, lăsînd-o în apărarea neghiobului său servitor, iar în vîltoarea acțiunilor sale aventuroase, cu tot prestigiul său de om puternic și luminat, nu pregetă să fie pătat prin trădare și crimă[1]. Prin urmare: amestec de libertinaj, răutate sau cruzime,

[1] Nereligiozitatea lui Don Juan, care irupe în scena cerșetorului ce rezistă la ispitirile sale, a șocat la vremea sa, determinînd suprimarea întregului episod cu prilejul tipăririi primei ediții. De abia în ediția din 1819 piesa a fost reprodusă integral, după manuscrisul aflat în biblioteca regelui.

curaj, generozitate și ipocrizie — date care depășesc cu mult un caracter versatil. Grave învinuiri aduse unui portret închinat de dramaturg lui Don Juan, despre care eram încredințați că posedă acele lumini și umbre mai veridice decît cele imaginate în predica teologică a lui Tirso de Molina. Căci de astă dată faptele lui Don Juan sînt împletite cu gînduri evidențiate în dialoguri ample, unde se pot desprinde idealurile sale de simplele măști. Desigur că nimeni nu poate dezlega din acele convorbiri — adevărate profesiuni de credință — vreun țel înalt, ci doar o motivare a perseverenței sale abile de a căuta mereu același lucru cu ajutorul înșelătoriilor, pînă în clipa ultimă cînd potopul poate veni.

Dar criticul pare că se preocupă mai puțin de înțelesul simbolului întruchipat de Don Juan; el trece cu vederea că armele de care uzează Seducătorul nu sînt numai ale sale, ci aparțin societății în care trăiește. Pe acest argument se sprijină eroul nostru în fața servitorului său, atunci cînd își justifică ipocrizia ca pe o formulă curentă a tuturor celor ce doresc puterea și fericirea. Prin urmare, sub înfățișarea înșelătorului, obiectivarea lui Molière ține spre un mare grad de generalizare atunci cînd își îndreaptă satira asupra timpului său. Acțiunea moralizatoare a lui Molière pare evidentă, dar unde criticul se pare că începe să aibă dreptate — fiindcă se oprește, în loc să-și intensifice tirul — este în legătură cu morala cultivată de către Molière în mesajele sale artistice.

Trebuie să amintim că dramaturgul francez a fost preocupat cu precădere de problemele etice. De origine modestă, fără o cultură sistematică, cei cinci ani de studiu în sînul iezuiților au izbutit să-i îngroașe resentimentele, mai ales că, la formarea sa, i s-a adăugat influența îndurată de la preceptorul său, Gassendi[1]; în acest fel i se sădise viitorului om de teatru cugetarea liberă, de orientare generoasă, dar limitată. Critica privind concepția etică a lui Molière are o tradiție mai veche, dacă ne referim la Rousseau, Bossuet sau Fénelon[2].

[1] Filosof materialist francez (1592—1655), care a reluat atomismul epicureic și a criticat morala ascetică religioasă, influențînd *Școala enciclopediștilor*.

[2] Din atacurile lor se desprinde faptul că dramaturgul ar fi dat o alură generoasă viciului, iar virtuții — o austeritate ridicolă; în realitate, Molière a reușit deseori să ridiculizeze pe oamenii cinstiți cu defecte, dar prezentînd pe vicioși ca pe realele caractere reprobabile.

Spre deosebire de aceştia, criticul Emile Faguet combate morala profesată de dramaturg, înrudită cu mediocra cumințenie a fabulistului La Fontaine. Este vorba de morala bunului simț mediu, a omului resemnat să gîndească la un anumit nivel, avînd la bază experiența riscurilor. Molière — susține criticul — prezintă în Don Juan pe omul temerar care nu a riscat să devină ridicol atunci cînd, bucurîndu-se de darul seducției şi al puterii, s-a îmbătat totuşi cu eşecuri, pentru a semăna în jur numai nenorociri. Morala se poate formula astfel: dacă nu te încrezi în tine, poți scăpa de riscul de a păți ceva în relațiile cu semenii. Ideea de a ne înfrînge egoismul printr-un bun-simț interesat sau din teamă de ridicol poate constitui, aşadar, norma de viață preconizată de Molière. Judecînd astfel — susține criticul — sîntem condamnați să perseverăm în mediocritatea cumpătării, virtute ce se află la antipodul artei lui Corneille, care exaltă traiul brav, în permanent pericol[1].

În cadrul temei ce ne-am propus, vom fi mai puțin sensibilizați de această doctrină a cumințeniei trăite sub controlul experienței; în schimb, ne va preocupa, în continuare, critica lui Faguet privind *caracterul* lui Don Juan. Profilul complex al acestui purtător pătimaş de destin este definit în principal pe următoarea curbă: ardoare de cuceritor care, datorită răutății sale funciare, evoluează la dispreț față de semeni şi de legile lor morale, culminînd cu ipocrizia, apreciată ca stadiul final al demenței.

Această evoluție — spune criticul — a cuprins pe eroul lui Molière încetul cu încetul, pînă la osificare, provocîndu-i distrugerea totală a echilibrului. Asocierea ideii de răutate la un libertin pare să fie aici mai puțin forțată, cu toată învinuirea de dezordine pe care criticul o apreciază în dozajele excesive de atribute negative. Exemple similare se găsesc nu numai la Molière. Satisfacția ce vibrează în fața durerii provocate celor din jur o găsim şi la Neron, eroul din tragedia *Britannicus* a lui Racine, cel care exclama despre suferințele celor oprimați celebrele cuvinte: „... îmi fac din durerea lor o fermecătoare închipuire".

Adîncind această aplecare de a procura cu cinism chinuri celor din jur, noi o vom putea justifica şi prin cultivarea răutății din simplu amuzament. Nimic mai realist decît acest joc gratuit pe care îl întîlnim la tiranii puternici, încărcați de resentimente josnice, prezumpțioşi şi răzbunători — sau la fărădelegi perverse, de tipul biblicei Salomeea. Dar nu trebuie mers prea departe atunci cînd există la îndemîna artiştilor atîtea formule deformante ale manierismului, cultivat cu rafinament la curțile princiare.

Împrumutînd trăsături neroniene la întruchiparea legendarului Don Juan, credem că Molière s-a lăsat ademenit şi de mrejele viziunii stilistice a *rococoului*. Maniera acestui grai, legat de barocul italian tîrziu, se acordă mult mai bine cu *voința de libertate*, trimbițată în tema „Seducătorului" capabil de toate extravaganțele. A practica răul din amuzament a devenit astfel o manifestare spirituală ce s-a adaptat la rafinatul stil rococo.

Este drept că prudența şi simțul măsurii franceze nu au permis pe atunci dozaje în exces, care să poată instala prea multe tare caracteriale unui erou de dramă veselă. Lucrul acesta îl vom întîlni cu precădere la spiritul demăsurat germanic.

Dar o explicație mai aproape de obiect ne-a oferit-o scriitorul francez Jules Lemaître (1853—1914). Începînd prin a recunoaşte că *Don Juan*-ul molieresc a fost modelat după nobilii timpului său, găseşte la el doar trei virtuți ale gentilomului, nealterate pînă în ultima sa clipă: curajul, simțul onoarei, precum şi voiciunea şi delicatețea limbajului. În ceea ce priveşte ansamblul caracterului său mişcat în proces evolutiv, care-i dă unele însuşiri ce par să depăşească profilul necesar şi suficient al donjuanismului, Lemaître caută să-l explice încadrînd pe eroul lui Molière în sfera *diletantismului*.

Ştim că în sens modern această noțiune, pierzînd din noblețea de altădată, se referă la perseverența entuziastă într-o activitate pentru care subiectul nu este pregătit şi dotat — de unde pot decurge iresponsabilitatea şi impostura. Jules Lemaître, prin concepția sa în care abundă critica impresionistă conservatoare, de o deosebită eleganță subiectivă, acoperă această noțiune în vălurile nuanțelor, îndepărtînd-o şi mai mult de semnificația din Renaş-

[1] Această argumentație poate conduce la aprecierea eticii moliereşti ca fiind de nedisprețuit, dar total lipsită de frumusețe. Pledoaria sa aprinsă convinge mai ales atunci cînd tratează, în continuare, despre caracterul deplorabil al fobiei ridicolului în măsurarea acțiunilor omeneşti. Introducerea ridicolului în morală — zice criticul — reprezintă anihilarea valorii credinței şi a autodepăşirii, după formula: nu căuta progresul, adevărul pur, evoluția! Dar dacă progresul reclamă excentricitate, se va ține seama că nu toți excentricii sînt cuminți, dar toți cuminții pot fi considerați excentrici de către proşti. Observații de aceeaşi natură le putem rezerva şi exceselor: ele pot da, de multe ori, mai mult randament decît acțiunile călduțe, adînc premeditate. Se recomandă din bătrîni evitarea riscului cauzat de excese în toate acțiunile, dar aceasta s-a putut dovedi la fel de sterilă, precum traiul aventuros în permanent pericol. În acest sens, o astfel de societate a bunului simț, bogată în platitudini, reprezentată prin morala clasei mijlocii a timpului, dacă nu a putut deprava pe om, nici nu a izbutit să-l amelioreze...

tere. Pentru el, diletantismul este curiozitatea vagabondă, universală și dispersată care poate conduce un ins în jocurile sale aparent nevinovate, dar cu efecte tragice.

Satisfacerea curiozității era singura plăcere a lui Don Juan — ne susține Lemaître — care, în ultima analiză, era o concepție introvertită a adevărului vieții; adevărul pe care îl înțelegea Seducătorul era unul ciudat, paradoxal, surprinzător și deosebit de schimbător. După cum el înfrumusețea lucrurile socotite plăcute, tot astfel considera că este adevărat numai lucrul în care credea la un moment dat. Don Juan poate fi socotit un artist care înțelegea permanent să se distreze, fără să resimtă dorințe, ci o imensă curiozitate în fața vieții, considerînd lumea ca pe un spectacol și o pradă. Curiozitatea sa devenea ironică și fățarnică, pe măsură ce își acumula experiențele; de aceea el mărturisea față de servitorul său că el acționează, în tot ceea ce-i trece prin minte, fără a fi pedepsit, iar ca judecător socotea drept rău ceea ce fac ceilalți, și bun ceea ce face el. Tot el ne va asigura că plăcerea sa nu constă în a învinge femeile, ci în satisfacerea curiozității de a urmări modul cum ele cad la picioarele sale, urmărind farmecul dragostei născînde și al schimbării ei perpetue. Aceeași curiozitate perversă îl îndemna pe Seducător să ispitească pe un bătrîn cerșetor, încercînd să-l tulbure prin diverse probe. Iar atunci cînd, prin semeția și disprețul său față de semeni, Don Juan va căpăta masca sa finală de cucernic, el va apărea pe scena vieții ca un autentic *diletant* al însetatului de viață. Prin trufia sa, el va atinge fața cea mai elaborată a instinctului de răzvrătire, cu pretenția de a frînge obișnuitul, pentru a fi pe de-a întregul un om rău. Prin aceste atribute, în care transpare plăcerea chibzuită a păcatului față de oameni, unitatea personajului apare evidentă, iar întreaga piesă a lui Molière — unică în teatrul clasic francez. Poate că tocmai unele neclarități ale piesei o fac și mai mult susceptibilă de visare, evocînd veacul XIX, unde omul începe să calce între haturi, cu 200 de ani înaintea capodoperei hugoliene — *Ruy Blas*.

Un cuvînt bun îl rezervă Jules Lemaître și îmbinării fericite a limbii literare, în care forma liberă a piesei rămîne nemuritoare: de la stilul semidialectal al țăranilor din Île-de-France, pînă la stilul eroic și sublim, trecînd prin cel al omului obișnuit[1].

[1] Jules Lemaître — *Impressions de théâtre*, Paris, 1892, 9 vol., Lucène Oudin & Cie éditeurs.

3. De la Don Juan la Don Giovanni

Mozart și Da Ponte

Odată ajuns în țările germanice, pe la jumătatea secolului XVIII, stilul rococo devine o furie ce și-a lăsat urmele în fiecare expresie a energiei creatoare[1].

Mișcarea introdusă în masă, prin libertatea de a deforma realitatea, ne-a exprimat acel *grațios* gratuit și abstract evaziv, nestăpînit de canoane. În această aparentă confuzie, în care a înflorit cu lux de amănunte spiritul uman eliberat de orice opreliști, s-a contat pe elementul *ludic*, prin neglijarea cerințelor structurale — fapt dojenitor în spațiul arhitecturii, dar fructuos în poezie, plastică și cu precădere în muzică. De-a dreptul cuceritor, rococoul și-a lăsat amprentele și în eseistica filosofică, prin agresivul perimat al subiectivității. Prin același spirit libertar, artistul a avut tendința să-și afirme viața clocotitoare fără reticențe, chiar în prezența morții; același gest va călăuzi pe sculptor la gravarea unei pietre funerare, pe un pictor la decorarea altarelor sau pe un muzician la compunerea unei mise.

Sub lupa cercetătorului pasionat, un produs rococo din sfera sublimului conține rodul acelei *vis comica*, unde nu poate lipsi încărcătura ascunsă de tragic: doar aici apetența erotică a căpătat o nouă față prin absența pedanteriei etice, precum și prin accentuarea gingășiei rafinate pînă la *morbidezza*.

Cu aceste gînduri ne pregătim să aducem fenomenul Mozart pe orbita preocupărilor noastre, semnalînd, prin aceasta, nașterea unei capodopere.

[1] După cum se știe, stilul rococo s-a născut în Franța, dar stadiul său de dezvoltare se va consuma peste Rin, unde spiritul individualist nordic va crește peste măsură, după ce Renașterea îi impusese cîte ceva din opreliștile și rigiditatea clasicismului.

Diderot ne-a lăsat, printre gîndurile aşternute pe hîrtie cu privire la marele compozitor, cuvinte memorabile ca acestea: „... Pentru a scrie despre Mozart, trebuie să-ţi înmoi pana în curcubeu". Ne reţin aceste cuvinte grăitoare, mai ales că în trecut fenomenul Mozart era departe de a fi *vizibil*. Pînă mai aproape de timpurile noastre, nu i se intuiau marelui Amadeus decît graţia, lejeritatea, vivacitatea, tandreţea, măsura, copilărosul sau inocenţa cu care simţea imperfecţiunea omenească. Faptul că, în multe spaţii culturale, Mozart a rămas un uitat se datoreşte şi măsurii în care geniile necesită timp nelimitat pentru a deveni ceea ce sînt. Fiindcă dacă un Palestrina, El Greco sau Bruckner au început de abia astăzi să răsară pe ecranul spiritual al secolului nostru în adevărata lor mărime, există unele apariţii stranii, de dimensiuni fantastice, ca Wagner, Beethoven sau Mozart, care au început să fie ocolite înainte de a fi decelate în profunzime, sub motivarea că sînt de mult depăşite de nobilul nostru timp.

Încercăm acum în modestul nostru spaţiu să rezervăm în puţine cuvinte adevăratul loc ce i se cuvine marelui Mozart, cel ce s-a ignorat pe sine şi a fost ursit să locuiască printre muritori într-o sfîntă uitare. Nevoit să se exprime în mai multe graiuri, el a rămas doar Mozart cel inimitabil, de la primii săi paşi pînă la vîrsta fatală de 35 de ani, în care timp şi-a purtat cîntul prin umbroasele ţinuturi germanice, a traversat Rinul şi a coborît peste Alpi. Nu vom avea niciodată acele unităţi pentru măsurarea taliei unor astfel de făpturi, deoarece geniul lor scapă vreunei categorii ideale. Strălucirea acestora ne orbeşte, şi cuprinderea ne scapă printre degete atunci cînd vrem să le drămuim credinţa, cultura, caracterul sau pura vrăjitorie[1]. La marele vienez vom întîlni în plus, pe lîngă torentul nepăsător al vieţii sale, şi vinele unui fior care nu se poate lega de vreo mişcare spirituală pură a ţinuturilor şi anilor străbătuţi.

Ultimii săi ani, din puţinii pe care i-a trăit, deveniseră gîfîitori; însingurarea l-a pîndit, înăbuşit de concurenţa artistică ce trebuia să o îndure în capitala Imperiului. Moartea tatălui său i-a îngheţat bunele amintiri ale unor glorioase şi surîzătoare începuturi.

Doar prietenii din Praga îl mai aclamaseră de curînd, cu prilejul premierei operei *Nunta lui Figaro;* tot în acele zile i s-a propus să scrie muzica şi pentru *Don Giovanni*. Spre toamna lui 1787 a avut loc strălucita premieră pragheză, după ce, într-o noapte din preziua repetiţiei generale, compozitorul scrisese uvertura noii

[1] Pierre-Jean Jouve — *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg, 1942, Éditions de la Librairie de l'Université.

sale capodopere. O capodoperă compusă şi cîntată însă pe un text italienesc, pe o scenă habsburgică[1]. Totuşi norocul îi surîsese lui Mozart în acele vremuri de restricţie artistică, deoarece o temă insolită — de mare afinitate sufletească, conţinînd unele aspecte ale valorilor vieţii trăite de compozitor — apăruse, după ce în opera anterioară îi fusese dat să anunţe, cu discreţie şi voie bună, încărcătura de idei a unor mari reaşezări sociale. Amîndouă libretele se datorau unui scriitor specializat în găsirea subiectelor zilei, difuzate de către trupele teatrale din vecinătate; ne referim la libretistul de origine italiană, pe nume Lorenzo da Ponte, care ascundea sub haina de abate o fire de aventurier, socotit în cercurile vieneze drept un poet, aprig cultivator al bunelor moravuri.

Desigur că numele acestui literat, abil în dialoguri şi şocuri dramatice, ar fi intrat în conul de umbră al uitării dacă nu ar fi existat Mozart să-i menţină renumele[2]. Despre libretiştii de un anumit nivel cu care a colaborat Mozart se pot spune multe lu-

[1] Vitregia operei germane se accentua după ce răsfăţatul scenei austriece, Antonio Salieri, convinsese Curtea imperială vieneză de superioritatea artei italiene, fapt ce a determinat pe unii muzicieni, ca Christoph Gluck, să-şi caute norocul în teatrele pariziene.

[2] Există oameni rămaşi în atenţia cercetătorilor, graţie drumului lor ce s-a întretăiat cu orbita unui astru. Unul dintre aceştia a fost desigur şi Lorenzo da Ponte, cel care nu a înţeles niciodată întîlnirile sale cu astrul ce i-a luminat chipul. Nu am menţiona acest amănunt dacă, mult mai tîrziu, octogenarul Da Ponte nu ar fi avut răgazul şi orgoliul să-şi scrie voluminoasele sale memorii, în care, în loc să contribuie la cunoaşterea lui Mozart, şi-a dezvăluit doar propriul său profil — deloc simpatic. Răsfoind aceste pagini apărute recent, comentatorul lor, Jean-François Labie, va constata doar omniprezenţa minciunii şi denaturarea insidioasă a faptelor înconjurătoare. Mereu inocent şi mereu persecutat de viaţă, nici un bătrîn nu s-a mai înfăţişat cu o mutră respectabilă şi unică în secol, decît onorabilul poet Da Ponte. Cel mai grav lucru rămîne imprejurarea colaborării sale cu Mozart; el nu şi-a dat seama că stătuse lîngă un geniu nici măcar în decursul celor peste patru decenii, cît i-a supravieţuit. Pentru el, Mozart nu a fost decît un alt Salieri sau Martin y Soler cu care a colaborat *la fel*, adică un muzicant însărcinat să zugrăvească textele unui om de litere... Creatorul era dînsul; să ne închipuim deci felul de colaborare deloc academică dintre un abate refugiat în lumea suspectă a literelor şi un compozitor ilustru. Ştim că ne-au rămas de la Da Ponte 15 libreţe, dar nu au pătruns în cultură decît cele puse pe muzică de către Mozart. În ceea ce îl priveşte pe Da Ponte, el nu va sufla un cuvînt despre discuţiile, rezervele, pretenţiile colaboratorului său — dar va prefera să detalieze, în amănunt, pretinsele sale întreţineri avute cu Iosif II, fascinat de marele geniu! Cu privire la spectacolul *Don Giovanni*, el va confirma că „muzica este de domnul Mozart". Dar oare libretul era numai de domnul Da Ponte?

(*Mémoires et livrets de Lorenzo Da Ponte*, présentés et annotés par Jean-François Labie, Paris, f.a., „Pluriel" — Livre de poche).

eruri, dar rămîne de reținut faptul că în istoria culturii s-a înregistrat o diferență între mesajele transmise de poet și strălucitele imagini muzicale trecute prin filtrul compozitorului. Căci Mozart a izbutit să redreseze orice idee dramatică în spiritul geniului său, chiar dacă împrejurările i-au fost date să se travestească în moda vremii și să suporte mediocritatea ce-l hrănea zi de zi[1].

În ceea ce privește libretul consacrat lui Don Juan, se puneau de astă dată probleme mai deosebite, de care va depinde reușita operei. Cu atît mai mult, cu cît această temă vegeta de mai mult timp, căci sfîrșitul miraculos al unui libertin nu mai prezenta nici un fel de haz și nici rezonanța etică de altădată. Tocmai din această cauză, vestitul Carlo Goldoni se încumetase să scrie, cu ani în urmă, un *Don Giovanni Tenorio, ossia Il dissoluto* (1736), avînd grija să suprime scena-finală cu pricina; dar nici cu această măsură prudentă piesa nu a supraviețuit.

Iată-l acum pe temerarul Lorenzo da Ponte scriind, sub îndemnul confratelui Bertati, un *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*, cu tot arsenalul său vădit moralizator, moștenit de la versiunea canonică spaniolă.

Ne întrebăm cum de a mai putut triumfa, de astă dată, tocmai elementul fantastic al finalului, reintrodus în povestea „Seducătorului"?

Acțiunea începe „într-un oraș din Spania", direct cu scena uciderii nocturne a Comandorului, sosit în stradă să apere pe fiica sa, Donna Anna, de atacul lui Don Giovanni. Cu acest început demn de teatrul elisabetan, se deschid profilul și devenirea protagonistului. Abia mai tîrziu, Donna Anna, eroina apărută și în piesa lui Molina, va recunoaște după glas pe ucigaș, căutînd la tot pasul să se răzbune împreună cu logodnicul ei, Ottavio. Urmărit în paralel de către Donna Elvira — eroină moliercscă, de curînd abandonată —, Don Giovanni o va încredința servitorului său, Leporello, care, spre consolare, îi enumeră cuceririle stăpînului, după un catalog ținut cu grijă la zi. La reîntoarcerea sa, Don Giovanni întîlnește un convoi de nuntași rurali, prilej de a-i invita în palat, plănuind seducerea Zerlinei, mireasa lui Masetto — o descendentă a pescăriței din versiunea lui Molina. Din îndemnuri vindicative, Donna Elvira izbutește să transforme petrecerea în revoltă a invitaților contra gazdei care scapă prin abilitate. Printr-un travesti, Don Giovanni intenționează, în continuare, cucerirea cameristei Donnei Elvira, dar nu va izbuti decît dejucarea planului de răzbunare al lui Masetto. Refugiat într-un cimitir, Don Giovanni povestește servitorului său ultimele sale înșelătorii; vocea Comandorului întruchipat în piatră răsună prevenitor în noapte, dar i se răspunde sfidător prin celebra invitație la cină.

Urmează mărețele pregătiri pentru ospăț, întrerupte de către Donna Elvira, sosită de astă dată cu misiuni împăciuitoare, înainte de retragerea sa la mănăstire. Comandorul apare în plină derută; în locul ospătării, el cere căință, respinsă cu dîrzenie de către amfitrion pînă în ultimele clipe. După ce flăcările iadului consumă pe Don Giovanni, apare alaiul de victime, care află și se bucură de pedepsirea vinovatului.

[1] Înnobilarea unor scenarii a fost săvîrșită de către marele muzician, servindu-se nu numai de textele lui Da Ponte; un exemplu la fel de grăitor rămîne transfigurarea artistică a operei *Flautul fermecat*, scrisă după un text împănat cu scene naive și prolixe, cu pretenții de etică ocultă, datorat lui Emmanuel Schikaneder.

Între etica puterii și eroism

Dacă vrem să ne informăm asupra libretului lui Da Ponte — și chiar dacă ne decidem să-l citim în întregime, cu toate nesfîrșitele sale scene și cu multa sa sămînță de dialoguri, nu vom distinge deosebiri esențiale față de prelucrările anterioare. Ca să ne lămurim de ce Don Juan a fost spaniol prin esență, apoi francez prin evoluție și german pentru totdeauna — aceasta necesită o apropiere de spectacolul mozartian pe mai multe căi, de ajuns de bogate în meandre . . . Așadar, eroul lui Molina era un criminal sperînd prea tîrziu la convertire; cel al lui Molière, un marchiz de la curtea Ludovicilor, cu un sfîrșit impus prin temă; cît privește eroul operei lui Mozart-Da Ponte, etica sa este în joc, dificilă ca întotdeauna, dar servește drept pretext pentru un sfîrșit măreț, purtător de mesaj.

Molina lansează tema, dar Mozart creează personajul. Ce noutate anunță Don Giovanni, prin ce se deosebește de restul donjuanilor portretizați în sutele de creații literare și muzicale?

După polemici care nici astăzi nu s-au stins, vom putea înțelege, pe măsura aprofundării ideilor emise, că Don Giovanni a rămas în istoria culturii ca un erou de tranziție între evuri, posedînd avansuri romantice în care s-a putut decela dialectica demonicului cu atributele sale distructive, dar și cu anticipări constructive. Eroul poate fi socotit drept o recreare în secolul XVIII a acestui mit negru al poeziei — prin întîlnirea sa cu Mo-

zart, care a reușit să opereze mutații de sens, deosebit de profunde. Iată, spre pildă, viziunea sfîrșitului lui Don Giovanni, cînd momentul întîlnirii eroului cu statuia nobilă a Comandorului răzbunător se preschimbă, din rece și rigida viziune medievală, în imaginea somptuoasă a Morții ce ne guvernează pe noi toți; în fața acestei clipe nimeni nu poate primi vreo pedeapsă, ci doar un sfîrșit datorit imperfecțiunii generale omenești, față de care nici un ins nu se poate simți, într-un fel, vinovat.

Acest exemplu de schimbare a perspectivei — asupra căreia vom mai reveni — devine esențial în concepția operei, în ciuda titlului *Il dissoluto punito*, rămas ca o relicvă din partea autorului, *Theaterdichter signor abbate* Da Ponte, și păstrat de către compozitor prin simțul binecunoscutului său umor.

Confruntări între Don Juan și Don Giovanni există desigur și în privința caracterului și evoluției celor doi eroi, precum și între sateliții lor. Ne vom îngădui, în limita spațiului propus, să ne oprim cu precădere la profilul lui Don Giovanni, încercînd să definim latura sa demonică, străbătută cu prisosință de umbre și lumini. În legătură cu aceste atribute duale, mulți comentatori au încercat să exalte numai cîte o latură a trăsăturilor sale, transformîndu-l tendențios în înger sau demon — acțiune la care nu vom subscrie.

Să începem prin a ne opri la natura răutății protagonistului, față de care libretistul de viziune teologică s-a îngrijit să o evidențieze din mai multe direcții — prilej de gîlceavă în colaborarea dintre scriitor și muzician.

Într-adevăr, în versiunea finală, Don Giovanni nu mai apare ca un ticălos sau ipocrit, dar, în schimb, acest doritor insațiabil al plăcerii devine rău, cinic și nemilos față de victimele părăsite în fugă. O astfel de practicare a răului nu poate fi, desigur, la îndemîna oricărui muritor; știm că un om de rînd, dacă provoacă răul, urmărește să ia pîinea de la gura celui prădat, pe cînd un potentat, prin practicarea răului, nu rîvnește bunuri pe care le are și îi prisosesc, ci caută doar să-și verifice buna funcționare a forței sale și a inteligenței, cu scopul de a-și izola personalitatea de restul mulțimii. Prin reușita acestor verificări, el are satisfacția omului care se admiră doar pe sine ca pe o mașină ce merge perfect; astfel de operațiuni pot constitui singura îndeletnicire a omului — vrea să spună Da Ponte — care, neavînd nevoie să-și cîștige existența, *se străduiește* amuzîndu-se, prin practicarea răului, la verificarea puterii sale, pe rațiunea că viața ce-i aparține trebuie trăită din plin. Așadar, în

anumite ranguri sociale se practică răul nu din dragoste pentru rău, ci ca o consecință a cultului persoanei proprii.

O explicație mai amplă a acestui proces etic ne-o va da scriitorul Philip Leon, reușind să distingă și să ne analizeze toate formele *egotismului,* termen pe care el îl opune *egoismului*[1].

Cîteva reîmprospătări ale unor definiții formulate de moralist ne sînt necesare. Cînd cineva se iubește doar pe sine, satisfăcîndu-și toate apetiturile biologice, se definește drept un *egoist;* el nu poate conduce la rău atîta timp cît nu lezează pe semenii săi, deoarece supără prea puțin pe vecin prin lăcomia, senzualitatea sau lenea sa. În unele cazuri, satisfacțiile apetiturilor egoiste pot chiar crea Binele, fără ca el să fi fost urmărit prin țel, după cum, tot atît de real, altruistul poate crea, involuntar, răul; pe acest temei, egoismul nu poate fi opus altruismului — la cîntărirea lor intervenind multe nuanțe și orientări, dar nu numai calitatea acțiunilor. Cel ce se opune ferm egoistului — spune Philip Leon — este *egotistul* — acel setos de putere care realizează răul prin cultivarea excesivă a intereselor sale, barbarizînd toate valorile Vieții. Egotistul provoacă răul și pentru sine, și pentru semenii săi, prin setea sa de putere ce declanșează lauda de sine, ambiția, îngîmfarea, trufia, snobismul și ipocrizia. Dacă egoistul se poate apropia de Bine, egotistul este obstacolul spre calea moralității, a conversiunii, putînd în același timp infecta cele mai venerabile sentimente umane[2].

Revenind la Don Giovanni, putem observa cum autoadorația sa se încadrează bine în tipul egotistului. Știm că apetiturile

[1] Philip Leon — *The Ethics of Power, or the Problem of Evil,* London, 1935, George Allen and Unwin; lucrarea este comentată de către Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius,* recomandînd-o ca o minuțioasă nuanțare a raporturilor dintre oameni. Aici — spune comentatorul — nu se face apologia puterii după modelul nietzschean, ci o critică a puterii din care izvorăște răul — originea decadenței civilizațiilor. În argumentele autorului intră fapte alese din literatura universală și din viața concretă, în lumina unor texte din clasicii filosofici și ale moraliștilor occidentali.

[2] În acest sens, Philip Leon devine necruțător în vehemența sa filipică față de toate formele egotismului: chiar și umilii și modeștii, care își caută stăpînii sau idolii, pot fi însetați de putere, ca egotistul ce urmărește doar distrugerea semenului și afirmarea sa. În analizele sale de adîncime, autorul devine sever și față de unii savanți care în numele adevărului slujit, își arată puterea de muncă și de sacrificiu, demonstrîndu-și departajarea lor față de restul omenirii, în numele aleșilor, sacrificaților și al martirilor neglorificați. De asemenea, prin analizarea „sentimentelor frumoase", aproape că altruistul trebuie să părăsească vocabularul curent atunci cînd apar noțiunile despre pasiune, frumos, știință sau eroism...

sale biologice ar fi fost inofensive dacă el nu ar fi smuls de la semenii săi bunurile ca pe niște prăzi, satisfăcîndu-și setea de putere, dorința de a-și verifica talentele seducției. Dacă, în setea sa de plăcere, Don Giovanni va culege eșecuri — pe care le va ascunde din orgoliu —, el va ști să-și creeze compensații prin organizarea orgiilor sale colective: în acele prilejuri se va înconjura de slujitori pe care îi va supune la toate capriciile momentului, pentru obținerea devotamentului, a lingușirilor, precum și a singularizării sale față de societate.

Profilul omului puternic și egotist, sub acest punct de perspectivă, ne apare coerent și convingător dacă mai adăugăm la portretul său și dorința de popularitate, adică de comunicare cu pătura inferioară rangului său, numai din satisfacerea vanităților sale ludice. Căci, în redutabilele sale jocuri cu dragostea, din plăcerea coruperii și a dominației, el recurge la toate uneltele din lumea feminină, trecînd deseori peste gusturile sale alese, rafinate, ale unui adevărat *dandy*[1].

În ceea ce privește deplina sa solidaritate cu clasa stăpînilor, el își va ține cuvîntul dat doar la întîlnirea sa cu Comandorul, din ambiția de a nu-și pierde rangul — care-i conferă putere pînă la orbirea sa nihilistă.

În fine, portretul pe care abatele Da Ponte îl schițează în libretul său vrea să fie, către sfîrșit, întregit cu curajul unui protestatar de salon — virtute pe care și-o poate pretinde un potentat.

Iată-l, așadar, pe omul puternic în planul terestru, dar meschin, inutil socialmente și singur, ajuns în momentul cînd este pus să dea socoteală în fața victimei sale preschimbate în judecător. Reacția lui va fi tipică: întîi se miră, acceptă învoiala cavalerește, fără să înțeleagă la început semnificația ei; se revoltă pentru o clipă, dar e prea tîrziu pentru cel ce nu a gîndit măcar o clipă la rațiunea vieții[2].

Să înconjurăm acum pe Don Giovanni și să-i lăsăm o clipă în umbră fața sa monstruoasă. Atunci vom putea vedea cealaltă latură a profilului său sufletesc, intuit de către Mozart în pasionata sa ilustrare muzicală. Din analiza dramei *Don Giovanni*,

[1] Tema nu este inedită în libretul lui Da Ponte, căci a fost dezvoltată și în portretizarea contelui Almaviva din opera ***Nunta lui Figaro.***

[2] Jean-Victor Hocquard — ***Le Don Juan de Mozart***, Paris, f.a., Aubier-Montaigne.

eroul mozartian este înfățișat ca un virtual nefericit, căutător de fericire pe calea simțurilor, înzestrat cu minunatele calități ale seducției, îngrădite doar de legile distrucției și ale morții. Mozart pune în evidență cu savoare efortul spre imposibil destinat eșecului, evitînd eliberarea eroului pînă în ultimele clipe de patima sa. Urmărind, la Seducător, cultivarea eului și conflictul său cu lumea exterioară, precum și neaderența sa la real sau la neliniștita sa viață de vagabondaj spre bucurii mereu noi, el va întruchipa în muzică neliniștea existențială și a sensurilor infinit absconse. Căci acest erou tragic, damnat la imperfecțiune, tinde la totalitate, la Absolut, fără să găsească decît trista parțialitate. Cinismul său se va naște după dezamăgirile unei afectivități încrezătoare, dar, spre deosebire de vrăjitorul Faust, el nu se va lăsa invadat de desperare și nu va recurge la paharul cu otravă, căutînd doar înfruntarea cu împrejurări fatale și răuvoitoare. Un astfel de prototip al năzuitorului ce a vrut să depășească condițiile limitate își explică orișicînd nestatornicia și, în final, revolta sa lucidă în fața unui destin crud. Dar despre ce destin poate fi vorba în viața lui Don Giovanni?

Eroul pare a închide în sine un rău inițial, ereditar. Întreaga sa existență pare învestită cu o *vină tragică* urmărită de acel antic și nobil *fatum;* pe acest colorit, cu îngroșări manieriste, se poate explica și o întreagă înlănțuire logică de date care exclud reducerea eroului doar la un vulgar alergător după fuste. Aceeași ursită necruțătoare îl va preschimba din cuceritor inveterat într-un criminal laș, fără de voie, întocmai ca un Oedip; se știe felul cum Don Giovanni a deplîns moartea Comandorului — pe care s-a străduit în zadar să o evite. Din acel moment, eșuările sale se înlănțuie mereu, înecîndu-și propria tragedie, ascunsă cu discreție, într-o imperială veselie și sfidătoare nepăsare. Chiar felul său de a brava tărîmul morților arată cu prisosință pe omul condamnat ce își presimte, jubilînd, ultimele acorduri.

În ciuda măsurii meschine ce i se aplică de către trimisul Morții, compozitorul îl doboară pe Seducător după ce l-a eliberat de aparențele frivole, transfigurîndu-l într-un chip demn de Egmont sau de Florestan. Acest gest idealizator mozartian a creat, prin deformare, o figură eroică anticipînd un secol prin felul cum puterea fascinantului Don Giovanni generează nu numai răul, ci și virtutea care îl ajută să se reconstruiască pe sine; respingînd cătușele spirituale ale ipocriziei celor din jur, el cîștigă astfel independența și libertatea, ca supremul bun al omenirii.

Desigur că această noțiune de gîndire liberă, pe care Don Juan-ul mozartian avea pretenția să o profeseze, nu se bucură de

claritate; se pare că în a doua jumătate a secolului XVIII acțiunea libertinului contra moralei și societății era amestecată cu noțiunea de luptă pentru libertatea individuală[1]. Dar ceea ce poate rămîne verificabil și just în opera *Don Giovanni* este ideea că, pornind de la personajul cu teză didactică, creat de către Molina și Molière, eroul mozartian anunță modelul de formație romantică, unde intră în joc tezele perfectibilității și ale dandysmului. Căci atunci cînd Don Giovanni, în confruntare cu moartea, își neagă păcatul și frica de sancțiune, el o face în numele forței demonice a protestatarului contra unei societăți ce nu i-a putut satisface în întregime pretențiile.

Ceea ce apare ambiguu rămîne stabilirea certă a celui ce poartă vina: Seducătorul ce își consumă inutil zilele sau proasta orînduire a societății? Aici Mozart se îngrijește într-un fel și de societatea ce-l înconjoară pe Don Giovanni — o turmă febrilă, amețită de suferință lirică și de interese întortocheate, la fel de demnă de compătimire cît și de satirizare.

Pictura muzicală

Amalgamarea temei lui Don Giovanni cu o muzică ce a atins de atîtea ori sublimul a adus în cultură cîteva învățăminte estetice. Sensurile nelimitate ale muzicii de calitate pot fi transmise și suportului ei poetic, în condițiile realizării unei aderențe *contrapunctice*. Astfel, eroul Don Juan, redus altădată la personificarea frivolității erotice într-o intrigă generatoare de trivială indignare moralistă, a putut atinge obiectul unei contemplații alimentate de zonele adînci ale psihologiei umane. Încadrat altădată în coordonatele istorice ale spațiului iberic, el ne apare acum sub numele de Don Giovanni, cel investit cu aura unui erou mitic, din lumea esențelor, a ideilor eterne, atît de îndepărtate de concretul spațiului-timp; prin virtuțile unui astfel de mit s-au putut emite idei, avînd rezonanțe mai apropiate de sufletul modern decît o temă inspirată din contemporaneitate.

Întreg edificiul lui *Don Giovanni*, imaginat ca un arc suplu deosebit de dramatic, încadrează compoziția cu început și sfîrșit

[1] În acest sens, se poate menționa că au fost momente cînd libertinul și iacobinul s-au coalizat contra forțelor privilegiaților. Există în libretul lui Da Ponte (*Scena balului* din actul I) momentul savuros cînd invitații proslăvesc, în cor, *libertatea*, dar fiecare realizează această noțiune după bunul plac: Don Giovanni proslăvește libertinajul de frondă, pe cînd victimele sale se gîndesc la eliberarea păcătosului din lanțuri...

profund tragic. Tot conținutul de evenimente, dezlănțuite în iureș, posedă luciri macabre, prevestind timpuri mai apropiate de sensibilitatea noastră; spaima pe alocuri se colorează în comic, iar risul dezinvolt sparge pînă și tăcerea funebră. Grotescul și satanicul vibrează, cu complexul lor de superioritate, peste o lume mică și cu pasiuni mărunte, iar ultimele pagini ne indică cum triumful Binelui are drept beneficiari eroi mai mult sau mai puțin ridicoli. O astfel de lume crește în nuanțe cu amestec de sublim și absurd, sub o imensă pendulare între glumă și crispare, ca într-o tragedie veselă pe care autorii ei au intitulat-o cu suplețe: *dramma giocoso*[1].

Astfel se explică faptul că, pe măsură ce gustul romantic a proliferat, exegeza mozartiană a investit lui Don Giovanni măreția simbolului unui mod de cunoaștere a lumii pe planul afectivității, posedînd năzuința vană de a-și depăși abruptele limite ale condiției umane.

Interpretarea pe care compozitorul a dat-o sensurilor acestei străvechi parabole depășea tiparele lucrărilor sale scenice anterioare, dar analiza acestor deosebiri comportă dificultăți. Căci la prima vedere vom întîlni aceleași fragmentări ale acțiunii în episoade numerotate după bunul plac italienesc, derutînd pe cercetătorul ce ar fi dorit mai mult de la un simfonist cu marele său simț al formelor muzicale și tot atîta pasiune pentru travaliul tematic. Există însă, în plus, la *Don Giovanni* o misterioasă voce interioară ce sudează fragmentele acestei vaste forme răsfirate, pe care o putem întîlni și în ansamblul unui dom cu ale sale vitralii purtătoare de tonuri multiple. În noua operă mozartiană decelăm un tot spiritual ce-și poate permite maniera sa de improvizație nesecată, pornită din cotorul unui evantai de momente, fără preocuparea strictă a înrudirilor ordonate de rădăcina unică a unui arbore — așa cum o va gîndi mai tîrziu un Wagner în dramele sale muzicale. Mozart a avut grijă ca, printr-o muzică mai adecvată situației, să alterneze diversitatea sentimentelor și să conducă mișcarea acțiunii fără sfiiciunea față de unele între-

[1] Mozart a experimentat diverse feluri de forme dramatice, aducîndu-și fermecătoarea sa contribuție. Menționăm, în primul rînd, popularul *Singspiel* (comedie cu cîntece pline de prospețime folclorică); acest gen, dezvoltat ca o replică a manierismului de Curte, a intrat ciclic în eclipsă, în funcție de moda capricioasă vieneză, alternînd cu formele italiene melodramatice (*opera seria*) sau cele comice (*opera buffa*).

În ceea ce privește spectacolul dramatic *Don Giovanni*, el nu se poate încadra într-unul din aceste genuri, cu toată forma procustiană, italienizantă, în care ființează.

ruperi cerute nu numai de schimbarea locului acțiunii. Bineînțeles că nu a lipsit preocuparea compozitorului în realizarea unui discurs muzical coerent, în paralel cu logica succesivă a întregului. Ne referim mai ales la recitativele ce alternează sau încheie unele *numere* cuprinse în decursul scenelor: acest procedeu convențional — moștenit din prozodia muzicală italiană, tot mai greu de acceptat azi de către gustul modern — ne apare în opera *Don Giovanni* într-o factură mai rafinată, cu tendința de a coagula momentul liric cu cel al comunicării directe[1]. În acest fel, ansamblul a cîștigat expresie viabilă, izbutind să facă să conlucreze toată diversitatea genurilor; dacă mai adăugăm dozarea sonorităților și întreaga mînuire a registrelor, toată această muncă elaborată va apărea, în final, savantă, dar de o aparentă simplicitate, așa cum le stă bine operelor geniale. Meșteșugul portretistului și cel al dramaturgiei ansamblului anunță începutul *dramei muzicale* de mai tîrziu. Din primul moment, în centrul tabloului sonor ne va menține atenția Don Giovanni (bariton) prin superbia naturii sale conflictuale, a detașării sale de real, a satanismului său cu penumbre romantice. Învestit de compozitor cu o stranie strălucire peste acea aură selenară a unei firi insolite, el poartă pe frunte însemnele apropiatului său sfîrșit. De unde cîntul său, care trebuie să domine protector și captivant pe diferite tonuri, acoperind șirul complet al șoptirilor mîngîietoare și al clamărilor neînfricatului. Doar el știe să amplifice imperial scenele de masă, prin prezența sa fascinantă, alternînd cu investitura aroganței sau a popularității[2].

Toți ceilalți parteneri ai protagonistului, care ar fi trebuit să apară ca o lume a victimelor, demnă de compătimit, sînt redați,

[1] Recitativele apar secundate de către clavecin, prin punctarea discretă a instrumentelor soliste, sau prin sublinierile orchestrale folosind culoare și ritm. Acest ansamblu, cu toată varietatea înfățișărilor, nu poate scăpa de monotonie — datorită frecvenței cu care apare în decursul spectacolului. Dintre genurile de muzică legate *oratorial* prin aceste recitative se pot enumera mai cu deosebire: aria, divertismentul, serenada, cantilena, iar ansamblurile vocale se diversifică de la duet la sextet, pigmentate cu virtuozitatea solistică. În ceea ce privește formația orchestrală, Mozart tratează aici cu atenție și multă grijă partida suflătorilor, anticipînd modelul beethovenian.

[2] Din fluxul farmecului muzical mozartian se pot extrage cîteva momente memorabile: tonul seducător al cantilenei din duetul cu Zerlina (actul I, scena 9); *Aria șampaniei*, cu al său efect de frenezie contagioasă, în contrast cu tonul distant și demn din dialogurile purtate cu Comandorul (actul I, scena 17); cîntul amabil și stenic din *Serenada cu chitară*, în așteptarea apariției subretei donnei Elvira (actul II, scena 3). În ceea ce privește rolul său complex din scenele de ansamblu — din care pomenim aici doar pe cel din finalul actului I, scena 20 — ilustrația muzicală atinge o culme a imaginației mozartiene: trei orchestre instalate pe scenă sînt regizate să concure prin efecte de polimetrie la realizarea atmosferei de derută, iscată în timpul petrecerii improvizate de către protagonist. Motivul central se învîrtește în jurul unui menuet galant, cu sclipiri răuprevestitoare.

prin filtrul mozartian, printr-o originală capacitate de sarcasm, plină de cele mai înălțătoare sonorități, diferențiate prin armonicele stărilor sufletești. Ei apar ca niște efemeride atrase de orbitoarea lucire selenară a Seducătorului, pe fața fiecăruia dintre ei vom întîlni cîte un reflex din această lumină dominantă, exprimînd acel *dolce far niente* romantic, adică acel răgaz de a întreprinde fiecare ceea ce i se năzare, lipsit de util, la voia capriciilor. Acest lucru nu înseamnă că sateliții lui Don Giovanni nu se frămîntă la culme, consumîndu-și viața fără noimă. Astfel, donna Anna *(soprană lirică* sau *spinto)*, prin firea ei complexă, ne apare ca un clocot de zbucium, disimulat și neputincios, atunci cînd urmărește neîncetat pedepsirea cavalerului ucigaș, la care ține în taină, sub masca dublului rol al fidelității față de logodnic și al iubirii filiale[1].

Aparițiile donnei Elvira *(soprană lirică)* sînt tot atîtea variațiuni umoristice ale furiei dezlănțuite sau înăbușite de pasiune; această abandonată, destinată să revină în chilia de unde a fost răpită, caută să convertească sau să se răzbune, dar dorințele sale vor eșua în duioșie sau milă[2].

Un pandant rustic ne apare Masseto *(bas)*, partenerul veșnic păcălit al Zerlinei *(soprană lejeră)*, în care se înmănunchiază naivitatea și ingenuitatea ușuratică, transpusă fermecător în muzică[3].

Don Ottavio *(tenor)*, în contrast cu logodnica sa, donna Anna, transmite modelul unui temperament cinstit, dar lipsit de har,

[1] Ne referim la aria din actul I, scena 14, în care donna Anna își incită partenerul la răzbunare — un portret plin de tumult, realizat prin accentele coardelor grave și desenul pustiu al oboiului; de asemenea, la Rondoul din actul II, scena 13, în care ea caută să-și justifice răceala față de logodnicul ei, pe care în realitate nu-l poate iubi.

[2] A se vedea aria din actul I, scena 9, unde donna Elvira demască vehement pe seducător în fața Zerlinei, pe care dorește să o cruțe de decepții sau să o înlăture, din gelozie.

[3] Referire la forța populară cu care Zerlina știe să secundeze pe Seducător în duetul din actul I, scena 9, precum și la aria Zerlinei din actul I, scena 13, unde ea caută să domolească pe Masseto, furios din cauza purtărilor ei prea ușuratice.

destinat totuşi să triumfe împreună cu toţi cei din apriga cursă a răzbunătorilor lui Don Giovanni[1].

Urmează relevarea rolului savuros al lui Leporello *(bas buf)*, încărcat de prudenţă filistină exprimînd laşitate şi delaţiune, care aspiră la rangul stăpînului său; prin similitudinea dialogurilor din contextul recitativelor purtate între slugă şi stăpîn, compozitorul subliniază psihologic complicitatea lor, pînă la identificarea gîndurilor[2].

În sfîrşit, apariţia Comandorului *(bas)*, reprezentînd confruntarea cu Moartea sub o imagine vizuală divertisantă a unui robot, este tradusă muzical în stil solemn haendelian; acum gluma mozartiană se înăspreşte pînă la suspendare, pe măsură ce Don Giovanni începe să dialogheze, de la egal la egal, cu acel *alter ego* ce l-a frămîntat atît de aprig în perioada eşecurilor sale[3].

De abia după ce cortina s-a lăsat peste Don Giovanni, cuprins de flăcări într-o derutantă pendulare dintre glumă şi moarte, muzica lui Mozart, în ciuda celor ce urmează, ne va transfigura pe erou ca pe un prototip etern victorios într-o lume imperfectă. Dorul său, irezolvabil, după Absolut l-a condus la neant, persistînd în revolta sa.

---

[1] Exemplu de apariţie calmă şi dulceagă a lui don Ottavio *(tenor)*, în aria din actul I, scena 14, unde răspunde la incitarea vindicativă a donnei Anna; aceeaşi promisiune sinceră, dar greu de înfăptuit pentru un om lipsit de curaj, apare şi în aria din actul II, scena 10.

[2] Numărul de vîrf al lui Leporello rămîne celebra *Arie a catalogului*, expusă într-un stil de belcanto manierist, ce conţine o portretizare măiastră a unui univers galant, unde se rezervă, într-un variat grupaj descriptiv, spaţii pentru fiecare tip de pradă erotică.

Sugestia înregistrării aventurilor amoroase a fost împrumutată de libretist din piesa scenică datorată lui Gicognini — *Il convitato di pietra* (~1650).

[3] Scena la care ne referim, privind sfîrşitul de pomină în plină petrecere al lui Don Giovanni, este temeinic pregătită de către compozitor; fiecare fel de gustare îi este servită împreună cu o melodie adecvată, împrumutată dintr-o operă a zilei — prilej pentru Mozart de a se autocita printr-o celebră arie din *Nunta lui Figaro*, cu intenţia de a face subtile aluzii la apropiata încetare a gloriei Seducătorului, ce nu întîrzie. Oaspetele de piatră va tulbura cu paşii săi funebri tihna năbădăioasei gazde; acest motiv muzical, cunoscut încă din uvertura dramei, este urmat de celelalte indicaţii sonore, fidele acţiunii, ilustraţia, începută glacial în *re minor*, evoluînd pe un fundal de adevărat fast ritual. Originalul şi sugestivul travaliu muzical constă din introducerea în discurs a seriei complete de 12 sunete cromatice. Ele intră în joc într-o impunătoare desfăşurare de forţe, culminînd cu cele trei negaţii omniprezente la ultimele clipe ale condamnatului.

Această idee de a anticipa, într-un preludiu orchestral, momentul crucial al acţiunii va face carieră în drama muzicală romantică.

Neîngăduindu-ne decît aceste sumare exemple, se poate totuşi bănui modul cum a izbutit Mozart să traducă, într-un ansamblu muzical divers, o adevărată dramă existenţială despre iubire, viaţă şi moarte.

Această reuşită de sfîrşit de veac deschidea ochii asupra vocii inimii şi a deliciilor sentimentului, fără să adoarmă vigilenţa luminilor raţiunii, care, prin caracterul ei militant, exprimă fără îndoială o parabolă şi o satiră socială. Curentul *Sturm und Drang* pare că şi-a pus aici cu prisosinţă amprenta, dozînd existenţa echilibrată a vieţii interioare, prin tendinţa de evadare în lumea himerică a fantasticului, atît de aderent folclorului nordic.

Păşind într-un nou secol, credem că vom mai avea răgazul, prin interferenţe de idei, să ne întoarcem la divinul salzburghez şi la opera sa, cu prilejul unor comparaţii.

În aşteptarea lui Wagner

Pînă la Richard Wagner, tema idealului fericirii, tradus în sfera afectivităţii, nu a mai urcat multe trepte. Lupta surdă dintre găsirea adevărului vieţii prin plăcere se continuă pe reţeaua aceluiaşi mit, rareori cu personaje schimbate, dar cu finaluri mereu alternînd pe tema sancţiunii şi, mai puţin, a căinţei. Semnul romantismului se simte aici avînd o propensiune faţă de ambele alternative, prin coloratură deosebită şi accent. Autori europeni, printre care mulţi de prestigiu, se preocupă de această temă, rezultînd drame, nuvele, romane, studii; nimic din aceste pagini, unde se pot citi măiestrie artistică şi cuget luminat, nu aduc elemente care să ne reţină la o analiză specială de ansamblu. Rare sînt momentele unde găsim răstălmăciri noi, cu tot suflul romantic ce bîntuie în noul ev atît de mişcat.

Iată, ne aflăm în zborul nostru în ţara sa de origine, unde tema lui Don Juan urmează să fie asimilată, în continuare, chiar şi sub nume împrumutate; astfel, în drama *El estudiante de Salamanca* (1808), Don Felix, eroul lui José Espronceda, este pedepsit pentru ororile sale aventuroase, cu toate atributele unui fast de coşmar, bun de a excita imaginaţia, şi numai atît.

Traversînd din nou Alpii, doar prin scriitorul, pictorul şi muzicianul E.T.A. Hoffmann se va naşte preocuparea găsirii unor noi trăsături în profilul Seducătorului, prin nuvela: *Don Juan, fabuloasa aventură a unui călător entuziast* (1819). Caracterul insolit al eroilor, dezbătut pe marginea unui spectacol al lui *Don*

Giovanni, se dezleagă mai mult din muzica mozartiană decît din argumentul poetic italienizant. Autorul observă cum, în fiecare scenă, fluxul armonico-pictural depăşeşte textul, deseori rece şi obscur. Cum a putut Mozart — se întreabă Hoffmann — să realizeze o astfel de muzică? Înţelesul profund, extras dintre şirurile de vorbe şi lanţurile de sunete, este adunat cu o adîncă înţelegere, demnă de un romantic cu o necontestată influenţă prin scînteietoarele sale viziuni. Căci caracterul specific al lui Don Juan nu mai este dominat de către senzualitatea cinicului, sfîşiat între aventuri înjositoare şi aspiraţii înalte; astfel de tensiuni polare apar doar sporadic în faza sa de derută, încercuit de eşecurile care, în final, îl vor răpune. Splendoarea eroului rămîne la Mozart o „dominantă", prin momentele sale de năzuinţe sănătoase către cuprinderea lacomă a tuturor bucuriilor acestei lumi pămînteşti, cu speranţa în cucerirea unor satisfacţii total spirituale, simbolizate cu precădere prin căutarea dragostei. Dar înaltele sale aspiraţii vor fi năruite prin cursele întinse de forţele telurice, după care începe să se convingă de palida culoare a vieţii, sortită de la început fiinţelor vremelnice. Forţa şi frumuseţea sa, care-i încununează darurile spirituale, încep să se irosească în van; dispreţul pentru lume tinde să se nască simultan cu împotrivirea sa faţă de puterile necunoscute ce îi tîrăsc zadarnic fiinţa. Acum începe jocul său nemilos cu fiinţele fără apărare, din dispreţ pentru viaţa pe care vrea să o curme în cel mai tragic sfîrşit, căci orice rază de speranţă ce i se oferă în cale nu mai poate ajuta acestui corupt, ajuns la marginea abisului. Ascunzîndu-şi chinurile cu prudenţă, sfîrşitul său rămîne totuşi cel al unui erou superb, stăpîn pe clocotul inimii sale, care — ne asigură Hoffmann — ştie să domine lumea pînă în ultimele clipe.

Cît despre dona Anna, această „femeie dumnezeiască", îi va apărea comentatorului ca pe o trimisă izbăvitoare, sosită însă prea tîrziu, căreia Don Juan îi va răspunde prin actele sale nimicitoare. Deşi învinsă de văpaia fascinantă a cavalerului, chiar după ce acesta îşi primeşte pedeapsa, ea îi va rămîne mireasa eternă, sortită aceleiaşi damnări[1].

Toate aceste avansuri, prin anticipări wagneriene, definesc cu

[1] Această ultimă interpretare riscantă, cu tot fastul ei romantic, este sugerată lui Hoffmann de către replicile Donnei Anna din scena finală a lui *Don Giovanni*, adresate lui Don Ottavio, nerăbdătorul ei logodnic pămîntean:

„... Lasă, iubitule, să treacă încă un an pentru liniştirea inimii mele;
... Poate că într-o zi cerul se va îndura şi de mine...
... Să nu-mi spui «frumosul meu idol»..."

prisosinţă imaginaţia hoffmanniană. În gîndurile sale de artist complex nu lipsesc nici împletirea de planuri, nici evaziunea în capriciu şi fantezie, precum nici oscilaţia dintre lucrul ieftin şi marea Artă, în ciuda unor expuneri condensate, dar cu exces de exaltare.

Timpul ne îndreaptă acum spre Anglia unde ni se pare plină de învăţăminte interpretarea cvasiparadoxală a legendei Seducătorului de către poetul Gordon Byron, începută în anul 1818 şi gîndită mai mult spre a-şi îndrepta spiritul polemic asupra tuturor instituţiilor epocii sale, în preajma unor dramatice prefaceri. Marele revoltat, utilizînd propriii agenţi negatori ai curentului romantic, va digera totul din jur cu un deosebit sarcasm, sub optica sa introvertită. El nu va vedea în Don Juan pe eroul infamant, demn de veştejire, ci un mare nevinovat căruia ursita i-a aruncat numai curse; departe de a avea în faţă un erou cinic, ca acei eroi cîntaţi în prima tinereţe, poetul va întrupa pe un candid care-şi trăieşte cu uimire viaţa aventuroasă ce i-a fost hărăzită ca un tablou grotesc silit să-l parcurgă împins de vicisitudini zilnice. Deposedîndu-şi eroul de liberul-arbitru, poetul îl înfrăţeşte mai degrabă ca damnatul Oedip. Dar concepţia finită a acestui poem eroicomic ne este refuzată din cauza morţii violente a marelui romantic. Schimbarea de sens a mitului, fărămiţat în episoade licenţioase, nu rămîne fără rezonanţe, avînd soarta enigmelor lăsate de marii creatori[1].

O întoarcere la tema originală o vom întîlni în Rusia după închiderea primului pătrar de veac, cînd tema Seducătorului ispiteşte şi pe poetul Aleksandr Puşkin[2], compunînd, în drama *Oaspetele de piatră* (1830) pe libertinul cinic, ironic, orbit de orgoliu şi viciu. La pedepsirea sa intervine o mică variantă: Don Juan sfîrşeşte sugrumat de aceeaşi simbolică statuie a Comandorului, versiune care va apărea şi în ilustraţia muzicală a lui Aleksandr Dargomîjski.

Această încercare, izolată în teatrul rus, de către pana unui mare poet va fi, în schimb, preluată cu obstinaţie în Franţa, sub

[1] Patosul stîrnit de acest Don Juan — fără vină, care marchează sfîrşitul grandilocvenţei unui stil — a inspirat mai tîrziu celebra compoziţie păstrată la Luvru, *La barque de don Juan* (1841) a lui Eugène Delacroix. De asemenea, pare că a influenţat piesa de teatru cu acelaşi nume a scriitorului elveţian Max Frisch: *Don Juan*-ul său nu cucereşte, ci se simte cucerit de către victimele sale (vezi pag. 118).

[2] Observăm că, în drama sa, Puşkin foloseşte termenul corect de „oaspete" în locul celui greşit de „ospăţ", cum e cazul lui Molière (a se vedea nota de subsol de la pag. 34).

variate genuri ale beletristicii. Astfel, făcînd parte din seria *Studiilor filosofice*, povestirea fantastică *Elixirul de viață lungă* (1831) a romancierului Honoré de Balzac, după o temă hoffmanniană, surprinde pe Don Juan cu toate impulsurile sale primare și influențele suferite din afară: un prilej de glosare pe tema moralei și a moravurilor, cele mai durabile și mai crude ale tuturor vremurilor. În lumea slăbiciunilor umane fin surprinse, marele scriitor se menține pe *elementarul* de factură romantică, fără să-i scape, în final, ironia necruțătoare la adresa corpului clerical, ca interpret deformant al întîmplărilor.

Cu nimic nu a putut fi întrecut Balzac în eleganța evocărilor, varietatea expunerilor — oricît s-ar fi străduit un Jules Barbey d'Aurevilly să impresioneze prin erudiție și rafinament, scriind ciudatele pagini învinuite de byronism, intitulate *Cea mai frumoasă dragoste a lui Don Juan*.

Această observație se referă și la o seamă de alți scriitori francezi cu renume, care, impresionați de ipostazele eroului, au continuat să fabuleze, bătînd foarte deseori pasul pe loc.

Doi poeți se preocupă de același subiect: Alfred de Musset și Théophile Gauthier. Primul îl va imortaliza în *Namouna* (1832), iar celălalt, în *La Comédie de la Mort* (1838), contribuind la evocări numai prin impecabile elemente formale. Între timp, tema Seducătorului a tentat și pe Prosper Mérimée, „acest nuvelist cu mișcări libere, dublat de un erudit și de un critic"[1].

Călător și îndrăgostit de vestigii, vizitînd în tinerețe peisajele iberice, s-a apropiat de donjuanism, interpretîndu-l în scurta sa nuvelă *Sufletele Purgatoriului* (1834) — o reconstituire din cronici, cu trăsături inedite, îndepărtînd liniile piezișe ale contrafacerilor în căutarea culorii nude a izvoarelor[2].

Mulți pași înapoi va realiza eseistica cu pretenție de teoretician a contelui Arthur de Gobineau prin *Les Adieux de Don Juan*.

În schimb, la același nivel cu Alexandre Dumas, care va reprezenta în anul 1836 drama *Don Juan de Mañara sau Căderea unui înger*, am putut admira pe romanciera George Sand, prin prezența Seducătorului în capitolul 62 din *Lélia* (1833). Observăm că în împrejurimile malurilor Senei s-au zămislit și alte variante de evocări, ocolind caracterul genuin al legendei, doar prilej de a naște, prin amestecul planurilor dintre fantastic și realism, alte sporuri artistice. Sensibilității complexe și inegale a lui George Sand nu-i putea scăpa nici un condiment pentru construcțiile sale epice, în timp ce opera celebrului Dumas devenea un prilej de compilație și pentru încercarea scriitorului José Zorilla (1844), tînărul reprezentant al literaturii spaniole care, la acea epocă, devenise un reflex al celei franceze.

Încercarea noastră de a privi, la înălțimea unui zbor de pasăre, o scurtă perioadă literară ce a urmat pînă la Richard Wagner după mozartianul *Don Giovanni* se apropie de sfîrșit; dar la încheiere nu trebuie să omitem calificarea de *Anti-Werther* pe care o atribuie Seducătorului marele Stendhal — scriitorul specialist în pasiuni — în contextul studiului său, *De l'Amour* (1842); de asemenea, comentariul insolit pe care îl face Gustave Flaubert în legătură cu profilul eroului, în nuvela *O noapte a lui Don Juan* (1851). Există în ambele portrete cuvinte potrivite despre inconstanță sau sațietatea ce urmează după zbuciumul unui suflet în care nu există nici o dezlegare. Cercetătorul poate găsi, în aceste pagini, tot atîtea viziuni anticipînd noua psihologie a veacului nostru.

În ceea ce privește unele personalități din lumea literelor sau a ideilor — cum sînt francezul Charles Baudelaire, austriacul Nikolaus Lenau sau danezul Sören Kierkegaard — ele au fost omise cu bună știință din această perioadă, cu intenția de a fi încadrate în medalioanele de grup, ilustrînd mai cu folos paginile ce urmează.

[1] Pierre Trahart — *La jeunesse de Prosper Mérimée*, f.l., 1924, Champion.

[2] Revendicat și respins pe rînd de partizanii romantismului și de către detractorii săi, Mérimée vădește, în întreaga sa viață, o dualitate care înglobează la prima vedere particularul farmec al personalității sale. Dar trebuie notat că acest creator al nuvelei realiste franceze, care a izbutit să lărgească prin suplețe de istoric tiparele stilistice, atingînd perfecțiunea, sobrietatea și conciziunea, s-a făcut vinovat de orbire critică atunci cînd a defăimat, la rîndul său, valori contemporane, ca Charles Baudelaire sau Richard Wagner (vezi pag. 100, subsol).

4. Don Juan și anti-Don Juan

Prăpăstioasa viziune nordică

Fixîndu-ne pe pămîntul german, vom urmări acum momentul cînd romantismul se dezvoltă măreț, ca un organism deschis spre lume, pregătit să-și dea roadele, spre gloria Artei. Trecerea de la curentul *Sturm und Drang* la romantism a fost parcursă printr-o mare aventură a ideilor.

Începînd cu răstălmăcirea valorilor iluministe în numele subiectivității afective, vocile inimii și ale minții s-au dedat darnic de la protest social, confesiuni, ocultism, investigații folclorice și pînă la sondaje umaniste.

Prin romantism se produce o rupere definitivă cu rigorile clasicului, formele se deschid, rațiunea eliberată aderînd la celelalte funcțiuni psihice, pentru ca intuiția să ia proporție de viziune cosmică asupra Vieții.

Noua realitate înclină spre oniric, deschizînd cu fantezie porțile altor tărîmuri, vremuri și regnuri; această abordare a prezentului prin multe valori răsturnate este dictată de precipitarea ritmului istoric spre salturi sociale, întrerupte de neliniștea eșecurilor și a revenirilor ce caracterizează confruntarea cu noul secol.

Nimic mai dificil în dozarea justă a atitudinilor și a viziunilor despre Viață pentru ca acest stil să ne apară cu greutatea și conținutul său real. Dacă acest amestec de tendințe revoluționare în care se cînta libertatea de cuget, dar și propensiunea către mister, ieșea cîteodată din tact prin iraționalismul său, totul era compensat din plin de o mare efervescență spirituală. În acest aluat au crescut patosul mișcării și pasiunea creatoare a omului cu zările lărgite, preocupat de principiile ultime ale fenomenelor. Noua sensibilitate a artistului la alegerea subiectelor sale, cu perspective universale și cu tendința de a reduce totul la un principiu unic, acumula mari efecte prin noile sale forme.

Apariția unui Richard Wagner a fost pregătită de noile calități, crescute într-un romantism dezvoltat în vatra nordică, unde s-au călit în mod deosebit filosofia și arta germană. Ceea ce cîmpul de forță stilistică a modelat în conținutul permanent al artei germane s-a sedimentat în unele capodopere, față de care Wagner a fost puternic sensibilizat. Este destul să ne referim la *Faust*-ul lui Goethe, care a avut un suficient răgaz de gestație pentru acumularea tuturor atributelor unor viziuni de mare amplitudine[1]. Dar ceea ce a captat în întregime pe muzicianul-poet, în prima sa etapă de creație, a fost și *Don Giovanni* de Mozart. În clipa binecuvîntată cînd a regîndit artistic și filosofic „această partitură de căpătîi", Wagner a izbutit să altoiască mai multe trunchiuri. Ne referim la dramele muzicale *Tannhäuser*, *Lohengrin* și *Tristan și Isolda*, care au reușit să personifice ipostaze ale istoriei sensibilității sufletului omenesc. Căci Wagner a avut multe de spus despre fericire pe planul simțurilor, pregătind, în romantism, o formă originală și evoluată de exprimare, determinată de sincretismul său cu virtuți de sinteză.

Înainte de a înfățișa cîteva dintre aspectele principale ale acestor creații, ne vom îngădui unele explicații suplimentare pentru a înțelege modul cum compozitorul a contribuit la sudura dintre limbajele artistice, cu scopul de a pătrunde viața mai adînc, prin expresia și puterea miturilor.

Se știe că exprimarea poetică a lui Richard Wagner nu a mai depins de o singură paletă de culori: gîndurile sale au izbutit să se răsfire dintr-un mănunchi expresiv *solidar*, cu țința de a reda variat *totalitatea* lumii. Arta sa nu a fost o inovație în acest domeniu, ci perfecționarea unui sistem sădit cu grijă în timpurile propice ale romantismului, apte pentru unificarea valorilor și depășirea tuturor granițelor. Se poate întrezări aici cîte ceva din nostalgia culturii antice sau a tulburelui ev de mijloc, acolo unde independența domeniilor culturii nu a existat. Această reîntoarcere la principii vechi fertiliza unele domenii ale noului secol,

[1] În paginile viitoare pe care le vom închina poetului de la Weimar vom înfățișa mai pe larg devenirea unor linii dominante ale artei germane, în legătură cu potențarea fantasticului — care stimulează setea de evadare și faimoasa oscilație dintre valorile contrare. Aceste tendințe s-au dezvoltat sub dinamica necruțătoare a timpului, precum și sub jubilația reflexivității care a dat dominanțe înălțimii unor artiști creatori ca J. S. Bach sau Beethoven.

pătruns de spiritul modern al specialităților, îngrădite de autonomia valorilor[1].

În același timp estetica lui Wagner a reușit, prin crearea *dramei muzicale*, să evite unele concepte adulterate, unele puneri defectuoase în problemă, operate de romantism. Căci unificînd limbajele expresive, el a evitat totuși simpla suprapunere a lor pentru potențarea efectelor.

Încercînd să anticipăm asupra rezultatelor, ne vom mărgini să reținem una din raționalizările wagneriene esențiale: atît tablourile scenice, cît și muzica sau poezia au izbutit să se desfășoare mai mult *prin alternanță*, sugerînd momentele dramei cu limbajul expresiv cel mai adecvat. Există scene înghețate, unde numai muzica lucrează; există, în sfîrșit, poezia *recitată* ce povestește, evocă sau se topește în fondul muzical. Misiunea acestui fundal sonor este aceea de a potența acțiunea prin „contrapunctarea" textului poetic. Pe de altă parte, analizînd calitățile acestei poezii, ne găsim în fața unei slujitoare a substanței nesecate a mitului, adaptat la cerințele timpului.

Despre oprirea la mit a poetului-muzician merită să stăruim ceva mai mult, căci aceasta explică în același timp și tipologiile de bază ale romantismului. Era momentul cînd gîndirea filosofică germană pretindea că rolul artei va scădea pe măsură ce cunoașterea lumii se va dovedi operantă pe căile de investigații mai directe ale științei[2]. Răspunsul artei la astfel de minimalizări cuprindea diverse formule de apărare. Ocolind formula artei pure fără mesaj concret, romanticii s-au străduit ca, prin metaforele lor, creațiile artistice să dețină un rol aparte în pătrunderea adevărului și a binelui. Adevărul, ca semnificație romantică, înclina spre subiectivitate, trecut istoric sau mitic; dintre aceste căi, pline de meandre, Wagner a ales vechile stratificații ale legendelor ca mijloc de exprimare a unui conținut spiritual, izbutind să antreneze în conștiința contemplatorului adeziunea totală atît a ideii de frumos, cît și a sentimentului și a rațiunii. Prin mijloacele sale formale inegalabile în epoca sa, el a izbutit să facă simțită prezența umanității în individ, argumentînd în favoarea poziției artei în cultură. Căci prin revenirea la materia miturilor, Wagner s-a străduit să utilizeze, prin geniul său, o fantezie genuină anterioară rațiunii — ceva din subconștientul poporului, care să poată da artei un viitor, un program, o revitalizare. Iată cum această teză romantică despre artă, la care Wagner a contribuit enorm, a crescut sub semnul unei mari renașteri, provocată și de unele prevestiri filosofice infirmate de nebănuite elanuri creatoare[1].

Cu aceste cîteva precizări introductive, ne-am pregătit pentru invitația la un spectacol nou, de mare amploare. Să rămînem, cel puțin pentru început, doar cu ideea că meritul creatorului de artă Richard Wagner a fost spiritul de sinteză a unor idei estetice călite în timp. De aceea limbajul acestuia a rămas universal, iar de cîte ori îl ascultăm, simțim permanent cum toate valorile și-au pierdut din autonomie, devenind un vast ocean cu mai multe fețe.

Rămîne să vedem cum a imaginat compozitorul-poet calea stabilirii legăturii dintre limbajele expresive, fără să pretindă jertfa caracterului specific al fiecăruia în parte.

O replică donjuanescă: Tannhäuser

Nu credem să mai fi pomenit cineva despre vreo legătură tematică între legendele despre Don Juan și Tannhäuser, apărute la mari intervale în timp și spațiu.

Ceea ce ne îndeamnă să le alăturăm de astă dată este împrejurarea că, pe cît vreme Don Juan ne-a rămas omul obișnuit, setos de fericire, noul erou, pus în circulație de către Wagner,

[1] Viața teoretică, morală și estetică a spiritului, pentru a fi scutită de confuzia metodelor de aplicare, fusese investită cu temelii separate de către Immanuel Kant în cele trei *Critici;* această împărțire pe domenii îngrădite devenea totuși o piedică pentru cel chemat să le adîncească. Doar cel interesat în cucerirea unei perspective de totalitate simțea nevoia unei forțe de sinteză pentru integrarea tuturor formelor superioare de viață ale spiritului. De aceea, artistul de tip romantic a căutat oriunde *afinitățile,* nu *deosebirile* văzute prin lupa specialistului.

Așadar, artistul este cel care a privit — prin cele trei turnuri de observație ale filosofiei, religiei și artei — doar valorile comunicante ale rădăcinilor ce se hrănesc din plin dintr-un teren comun (Tudor Vianu — *Filozofie și Poezie,* 1937).

[2] Ne referim la teoria hegeliană care susținea că dincolo de nivelul artei se află filosofia și religia, ca organe mai propice manifestărilor spiritului. Ignorarea unor rădăcini comune, precum și negarea importanței funcționării în simultaneitate a ramurilor culturii au condus deseori la crezii, dar și la stimulente creatoare.

[1] Nu este mai puțin adevărat că justificarea miturilor a fost acoperită, în romantism, de teorii multe și confuze fără a se discerne în chip adecvat laicul de religios sau alegoricul de simbolic, unde interpretările au condus la diferite abuzuri. Schelling socotea mitul de inspirație supranaturală, determinînd istoria și destinul unui popor. Dacă Wagner îi conferea mitului o funcție epistemologică, Nietzsche vedea în mit o funcție permanentă a vieții, avînd darul să sporească forța creatoare și unitatea culturii unui popor.

a devenit artistul, omul cu destin creator, aruncat în aceeași lume a prăzilor și a insatisfacțiilor.

Eroul legendar Tannhäuser (Tanhuser sau Tanhusaere) a avut, la fel ca Don Juan de Mañara, o viață reală; ca poet-cîntăreț și cavaler din cercul *Minnesänger*-ilor, el și-a răspîndit, prin secolul XIII, baladele la curțile prinților germani[1].

Momentul cultural sub care s-a remodelat măiastra poveste a cavalerului damnat se afla în anul 1842, cînd Wagner părăsea decepționat Franța, traversînd, prin Turingia, domeniul castelului Wartburg, aureolat de trecutul de slavă al întrecerilor de altădată dintre cavalerii cîntăreți. Mai multe erau izvoarele legate de un fir comun ce aveau să încolțească de atunci în mintea poetului muzician[2]. Dar pentru a putea dezvălui sporurile dobîndite în această operă muzicală, atît de esențială referitor la tema ce ne preocupă, urmează să ne apropiem cu răbdare de travaliul poetic al poemului wagnerian.

Prin talentul său de trubadur, Heinrich Tannhäuser obținuse odinioară la castelul din Wartburg — reședința landgrafului Turingiei — mari triumfuri, care i-au adus dragostea Elisabethei, nepoata protectorului său. Dar, într-o vreme, lăsîndu-se pradă naturii sale, se abătu la Venusberg, grota unui munte răufamat, unde, printre sirene, nimfe și satiri, zeița Venus își ținea Curtea. Tînărul cavaler, care, sub beția simțurilor, pierduse amintirea tărîmurilor pămîntești, se afla deja în al șaptelea an de captivitate a plăcerii, cînd, trezit odată cu zorile de un îndepărtat dangăt de clopote, este chemat la viața de odinioară. Zeița, cu o putere de seducție aproape dureroasă, se străduiește să-și reanime iubitul ce-i răspunde doar prin imnuri de bun-rămas. Numai prin invocarea simbolului purității Fecioarei Maria întregul domeniu al voluptății dispare, iar cavalerul se trezește pe colina care domină

[1] Culegătorii de folclor vor înregistra urmele fabulate ale existenței reale abia după două secole de la moartea celui ce aprinsese imaginația prin litaniile sale, drept mărturii ale pocăinței pentru o viață ușuratică, urmărită pînă spre anul 1265. Călătorit în Italia și Franța cu lira sa, îl vom regăsi apoi cu mîna pe spadă în depărtările pustii ale unei Cruciade; documentele lirice rămase reflectă riscurile aventurii, cu o notă aparte de senzualitate încîntătoare, dar și adumbrirea sa în reflexivitate sacrală. Izbăvirea sa miraculoasă va inspira mai tîrziu pe artiști, deoarece eroul ceruse zadarnic clemența din partea papei Urban II pentru rătăcirile sale în lumea simțurilor.

[2] Ne referim la o povestire malițioasă a poetului Heine după o culegere din popor, la nuvelele *Credinciosul Eckart* de Tiek, *Întrecerea Cîntăreților* de E. T. A. Hoffmann, unele narațiuni din *Legendele germane* de frații Grimm, *Legenda Sfintei Elisabeta de Ungaria* (ce va inspira simbolul răscumpărării prin dragoste) etc.

castelul din Wartburg. În acest timp, un cîntec de păstor anunță primăvara, iar un cortegiu de penitenți se îndreaptă spre Roma, în vederea obținerii iertării păcatelor. În sunete de corni, landgraful se întoarce de la vînătoare cu suita sa de cavaleri care recunosc pe prietenul pierdut; înconjurîndu-l cu dragoste, prietenul Wolfram îndupleacă pe Tannhäuser să rămînă la castel pentru întrecerea dintre cîntăreți, hărăzită pentru ziua următoare, invocîndu-i dragostea statornică a Elisabethei[1].

A doua zi, Tannhäuser se înfățișează în sala festivă a castelului în întîmpinarea Elisabethei. Dragostea lor vindecă rănile trecutului, dar în timpul întrecerii dintre concurenți, dominat de puterea zeiței păgîne, Tannhäuser combate diversele teze ale dragostei fără dorințe, cîntate de ceilalți cavaleri concurenți, și sfîrșește prin a preamări amorul practicat la Venusberg, spre indignarea generală a asistenței. Doar Elisabeth este singura care va interveni în favoarea rătăcitului, trimițîndu-l să îngroașe rîndurile pelerinilor, pentru a implora iertare în Cetatea eternă.

În fiecare seară Elisabeth își va căuta iubitul printre pelerinii întorși de la Roma; după ce îl așteaptă zadarnic și de astă dată, ea se va retrage în castel, lăsîndu-l pe Wolfram, ce-i nutrește dragoste în taină, cu ochii resemnați spre Luceafăr. Întors din pelerinaj, Tannhäuser își întîmpină prietenul, povestindu-i cum iertarea sa a fost condiționată de înflorirea cîrjei pontificale. Fără nici o speranță, cavalerul damnat invocă acum drumul spre peștera unde altădată își găsise alinarea. Zeița Venus nu întîrzie să apară în tot fastul ei îmbietor, dar Wolfram o va înlătura prin invocarea Elisabethei. Drama se încheie triumfal, cu expirarea lui Tannhäuser în fața trupului neînsuflețit al Elisabethei, purtat de un convoi funebru, în timp ce un grup de pelerini întîrziați aduc cîrja înverzită, vestindu-i izbăvirea[2].

Îndemnurile creatoare încolțeau în mintea poetului-muzician tocmai în acele crunte perioade ale unei vieți pline de lipsuri.

[1] Există aici unele licențe conștiente ale autorului, urzite din necesitățile dramatice ale poemului; atît *Minnesänger*-ii Wolfram von Eschenbach, cît și Walter von Vogelweide se vor înfrunta cu Tannhäuser la concursul din scena următoare, deși ei au trăit, cronologic, înaintea acestuia.

[2] Ideea femeii care va răscumpăra cu viața pe artistul urgisit — cîntată și în drama *Olandezul zburător* — a fost un vis pe care Wagner îl va trăi aievea peste aproape două decenii; era aici un semn că ideile lansate în opera *Tannhäuser* încorporau probleme de generalitate existențială.

Mozart a fost și el bîntuit, în clipele sale mizere, de aceleași patimi senine ale creației, ceea ce ne îndeamnă să rezervăm cîteva pagini, la timpul potrivit, pentru apropierea acestor două ursite. Noua temă ce preocupa pe Wagner conținea, în germene, datele unei evoluții: concepția sa de viață, născută de dualitatea unei firi chinuite între materie și spirit, se zbătea între dibuiri și anticipații. Cel trecut de curînd prin suferința sărăciei și a eșecurilor pricinuite de grija zilei de mîine aspira la uitare și liniște, la himera unei bunăstări înalte, după ce supraviețuise în infernul din jurul său.

În scenariul operei *Tannhäuser* sîntem de la început captați de apariția zeiței Venus, existentă în folclorul german, încă din secolul XII, și sub denumirea de *Frau Minne — Doamna Dragoste*, destinată să întruchipeze corupția[1].

Simbolistica poetului nu urmărește însă o predică medievală, ci de-a dreptul o critică socială a timpului, cu o mare putere de obiectivare, mereu actuală în contextul luptei pentru existență și fericire.

Toate aceste aparente apologii ale umilinței penitenților — care, sub glugile lor de pelerini, își cîntă litanii ispășitoare — nu vor putea deruta pe ascultătorii *bine avizați*, chiar dacă ei se mai încurcă în metaforele din abundența și sumbra recuzită eclezias-tică[2]. Alternanțele insistente dintre teluric și avîntul spiritului rămîn expresive procedee romantice, care au putut să pună în evidență tocmai ceea ce lipsea în viața întoarsă pe dos a lui Don Giovanni. Căci dacă în lumea agitată a Seducătorului se pare că toți trîndăveau, în afară de cel care își culegea prăzile, în lumea lui *Tannhäuser* există o zbatere dramatică a polarităților etice, o sete de cunoaștere și de înălțare. Aici, sufletele ne apar investite cu tragism monumental, chiar dacă existența este predominată de aceeași putere și aceleași tentații. Căci ce a reprezentat pentru Wagner acest *Venusberg* căruia i-a dedicat primele găsiri fascinante din lumea voluptății, în traducerea muzicală a luminilor și umbrelor?

El reprezintă metafora unei lumi fără griji, a preludiilor și postludiilor suave, a calmului și zbuciumului cu care buna Natură a știut atît de bine să ne capteze pentru a ne prelungi existența în generații infinite, robiți de plăcerea biologică și uitarea de o clipă, mereu redorită de marii degustători ai lumii. Este lumea cea largă a tuturor capcanelor, cu o mare libertate de opțiune, prin al cărei miraj sîntem dispuși la lipsă de răspundere, inactivitate și lene. În această lume, în care sînt înglobați puternicii sau slabii, avuții sau nevolnicii, dotații sau stupizii — uitarea de sine ne face incapabili de a percepe armonia tuturor valorilor Vieții. Aici, spiritele noastre mutilate nu vor putea adînci lumea prin totalizări, și vom rămîne diletanți ca Don Juan, captivul patimii și robul unei vieți sterpe.

Dar în grota din *Venusberg* se rătăcesc și spirite înalte, victime ale patimilor zilnice, fără putință de a depăși cercul puterii și al tentațiilor din jur, talentul conferind mai puțină forță decît aurul și corupția. Din această turmă, unii dintre ei se smulg eroic, ca Tannhäuser, dar nu este îndeajuns dacă, prin toate sacrificiile, nu li se întinde mîna salvatoare. Eroul lui Wagner personifică, în epoca sa, pe artistul care, fără să fie ajutat, riscă să nu-și mai îndeplinească misiunea; el este omul dornic de a servi obștea prin crearea de valori, dînd din prisosul cuceririlor sale în schimbul ajutorului și al încrederii cerute din partea semenilor. Expirarea lui Tannhäuser alături de Elisabeth devine grăitoare, căci, prin acest eșec, valorile umane se redresează și intră în ordinea lor firească. Întocmai cum, în tragedia shakespeariană, moartea îndrăgostiților topește vrajba, prin Tannhäuser se atinge aici un grad spiritual recunoscut postum. Apariția Elisabethei își are tîlcul său. Ea nu reprezintă eternul feminin, ci spiritul înțelegător umanist, care salvează pe artistul dornic să glorifice lumea — din păcate atît de plină de capcane și de vrăjmășii; ca a înțeles că sufletul uman se întregește din extreme, iar spiritualitatea înaltă ce trebuie să ne călăuzească își are rădăcini deopotrivă în materie ca și în azur. Critic lucid și generos, Elisabeth îndură neajunsuri pînă la sacrificiu pentru triumful valorilor perene. Prilejul ne este sugerat în cadrul unui tradițional concurs, înfățișat ca o confruntare între diferite forțe sociale și artistul însingurat și biciuit de civilizație. Cu toată lupta inegală dintre forțe, Tannhäuser ni se dezvăluie ca un adept al *sincerității*, cu riscul înfrîngerii sale morale; el va dovedi că este legat mai mult de *adevăr* decît de lumea tihnită din castel, prin asmuțirea ipocriziei curtenești atunci cînd va refuza să slăvească natura platonismului sterp, ca ceilalți concurenți.

Drumul său parcurs la Roma simbolizează renunțarea la *turnul de fildeș* și încercarea sa de încadrare în colectivitate. Cîrja

[1] Vezi și nota 1 de la pag. 20.

[2] Spectatorii nepregătiți în prealabil vor înțelege anevoios simbolurile wagneriene, și aceasta nu numai la drama muzicală *Tannhäuser;* în acest sens, ei continuă încă să vadă din nefericire în *Parsifal* — cîntecul de lebădă al lui Wagner — doar un simplu spectacol de liturghie montată cu tot fastul baroc al catolicilor (Despre simbolul dramei muzicale *Parsifal*, vom vorbi începînd cu pag. 416).

înfrunzită devine metafora forței iubirii ca spiritualitate unificatoare, ce anihilează morala filistină a vechilor instituții, cunoscute prin duritate și predici rigide.

Un adaos patetic: Lohengrin

Această viziune a lumii în care artistul cere ajutor desperat nu era doar poezie: era lumea cea reală, unde a fost aruncat un Franz Schubert, cel ce a strigat candid: „Pe mine ar trebui să mă întrețină statul". Era lumea și mai cruntă pe unde Wagner avea să rătăcească mai mulți ani de la un capăt la altul, acumulîndu-și revoltele în așteptarea zadarnică a ajutorului rîvnit.

Totuși, felul poetic cum zbuciumatul erou wagnerian tînjește în brațele Venerei după biblica Maria este mai cu anevoie de înțeles. Oare artistului îi stă bine această existență adulterată între abisuri și azururi? Nu există trai tihnit, de demiurg, decît pe muchile extremelor? Desigur că Wagner teoretiza în *Tannhäuser* un caz dramatic limită, referindu-se la o experiență totală de care depinde adîncimea unei cunoașteri. Trecerea sa insolită de la profan la sacru nu putea fi doar o banală trădare a simțurilor sau o depășire a căutărilor donjuaneşti. Drumul lui Tannhäuser se realiza la înălțime, dominînd lumea cu înțelepciunea căutătorului de Frumos, care tinde spre totalitate fără să ocolească extremele. Sporul atins de către artist prin integrarea valorilor spirituale ale lumii îngloba crezul de esență romantică în fețele realului, spart de noi categorii cauzale și modale, visate de un Novalis sau E.T.A. Hoffmann. Dar mijloacele poetice se mai lărgesc la Wagner pe măsură ce atitudinea sa de profet social se infiltrează în operă, căci caracterele sale stranii și multiforme continuă să împrumute și din strălucirea morbidă a barocului, și anunță și pitorescul maximei inconstanțe a impresionismului.

În aceste condiții, Wagner a putut preveni din timp răstălmăcirile gîndurilor sale înainte ca reacția publicului să se producă, grăbindu-se să reîntregească simbolul artistului cu un profil la fel de marcant, prin noua sa dramă muzicală, *Lohengrin* (1845)[1].

[1] Marele compozitor, care va deveni un invitat familiar și în viitoarele file ale evocărilor noastre, se găsea pe atunci în momentele sale critice de ceartă cu lumea; Revoluția din 1849 l-a ajuns mai apoi din urmă, pe baricade. Înainte de a îndura autoexilul de 12 ani, care îl va scăpa de la pieire, marele *Tondichter* concepuse pe *Lohengrin* ca pe un dialog cu timpul său; era un avertisment al celui ce începuse să reflecteze la *Inelul*

În scurtul comentariu ce-l vom rezerva acum lui *Lohengrin* încercăm cîteva delimitări fără a pierde prilejul de a accentua importanța și farmecul inedit al acestei noi opere intrate în patrimoniul culturii; prezența ei ne va ajuta și la pătrunderea graiului muzicii wagneriene ce, în această perioadă, își începuse rapida sa evoluție.

Dacă drama muzicală *Tannhäuser* personifica sufletul artistului care, în peregrinările sale, nu putea atinge spiritualitatea înaltă fără să forțeze abisurile — prin misiunea lui *Lohengrin* compozitorul evoca de astă dată un legendar cavaler fără pată, sosit din înălțimi să salveze, prin harul său, o lume învrăjbită. Doar Tannhäuser găsește sprijinul în atingerea țelului său, în vreme ce Lohengrin va fi nevoit să renunțe la misiunea sa, căci, departe de a urma pe acest împuternicit, pămîntenii se vor preocupa doar să-i pătrundă, cu curiozitate, misterioasa obîrșie. Rămînînd neînțeles pînă și de către Elsa, femeia ce și-o destinase ca soție, Lohengrin va fi nevoit să se întoarcă *singur* în lumea sa. Această întoarcere — vrea să ne spună poetul — se petrece atunci cînd forțele răului se dovedesc mari, iar lumea — necoaptă pentru a primi vreun ajutor. Misiunea de *regenerator neînțeles* va fi evocată, într-o destăinuire finală, de însuși Lohengrin, care ne apare asemenea unui emisar al *Rațiunii universale*[1].

Pregătiți pentru o reprivire a celor doi eroi, așezați față în față, vom deosebi două profiluri definitorii ale aceluiași artist de tip romantic. Polii în care le este dat amîndurora să penduleze sînt diferiți, și de alte tării. Drumul lui Tannhäuser, intuit de noi, este cel al unui suflet de elită, de concepție modernă, descinzînd din lumea tentațiilor, unde a zăbovit atît în *Venusberg*-ul, cît și în *Graal*-ul său sufletesc, asistat permanent în temerarele sale salturi[2]. Cît despre Lohengrin, el ne apare, în

Nibelungului, ambițioasa cosmopee urmînd să evoce devenirea spiritului uman spre zările aprinse ale unei renașteri din cenușă. Prin *Lohengrin*, Wagner s-a portretizat sub ipostaza de cavaler-salvator sosit într-o lume învrăjbită, cu misiuni eliberatoare și constructive. Această parabolă era singura ripostă care putea să nu-i producă neplăceri în vremurile absolutiste care urmară Revoluției.

[1] Rațiunea universală — viziune din dialectica hegeliană care se manifestă cînd și cînd în istorie — este exprimată artistic de către Wagner printr-un *centru mitic*, aflat în domeniul *Montsalvat* din *Legenda sfîntului Graal*.

[2] În acest sens, ni se pare ingenioasă ideea regizorului Friedrich Götz care, în spectacolul wagnerian de la Bayreuth 1973, rolul lui Venus și al Elisabethei au fost interpretate de aceeași voce umană; prin această viziune s-au putut citi mai grăitor caratele unui simbol fecund, întrunind forțele bipolare ce veghează pe artistul romantic, prin asigurarea evadărilor sale, dar și a jertfelor de ambele părți.

drumul său, ca un Tannhäuser *realizat* în aspirațiile sale, dar dispus să coboare printre oameni, rămînînd neînțeles de către acei ce i-au aplicat o nepotrivită unitate de măsură. Retragerea lui în aerul pur al spiritului este asemănătoare cu cea a geniului întors în izolarea sa pentru a crea departe de lume, cu seninătate[1].

Figurările artistului fie după ursita lui Tannhäuser, fie după cea a lui Lohengrin rămîn tot atîtea viziuni ale epocii, la fel de sumbre. Căci pe atunci, a fi artist glorificat abia după moarte, ca Tannhäuser, sau artist nevoit să se retragă în turnul de fildeș, din cauza neînțelegerii din jur, ca Lohengrin, simboliza cele două posibilități complementare de trecere prin lume.

Sîntem acum în preajma *ascultării* acestor drame la un loc cu „contrapunctarea" lor muzicală. Am văzut cum pe încărcătura valorică a libretelor wagneriene s-a urmărit realizarea lor poetică, împlinind mesaje cu mari perspective de universalitate, dar și cu un fericit pretext de a crea Muzică. Asizele și elementele de finisaj au fost gîndite cu atîta tehnicitate, încît, în final, din traseele epurelor nu s-a mai putut distinge care este realul element de structură: teatrul sau muzica?

Odată cu analizarea ilustrării muzicale a mesajelor wagneriene, vom înțelege mai bine, din începuturi, felul cum aceste forțe și-au găsit echilibrul.

Pentru atingerea culmilor măiestriei, ilustrul compozitor urmărise cu atenție degradarea treptată a gustului muzical: se alunecase de la artă la exprimarea ieftină și în serie, pentru alimentarea frivolității virulente a celor ce-și omorau timpul în dulcegării melodramatice. Cu riscul renunțării la terenul cîștigat pînă atunci în lumea muzicală, el a ocolit curînd gustul mulțimii

[1] Socotim plin de interes faptul că această temă, fructificată din legenda *Cavalerul cu Lebăda* de Conrad von Würzburg, a suferit și o interferență eclectică din miturile clasice. Revenind la povestea nimfei Psihe, menționată în *Preludiu*, la pagina 12, amintim un amănunt suplimentar în legătură cu relațiile impuse de către zeiescul său iubit. Ferit de lumină, Cupidon admite împlinirile lor numai cu condiția ca *întunericul* să-i păstreze taina făpturii în ochii iubitei; într-un chip asemănător, Lohengrin va cere miresei sale — purtătoare a unei veridice afecțiuni terestre — să nu-l întrebe vreodată cine este și de unde vine. Condițiile cerute nu au fost respectate, dar, după cum știm, atitudinea celor doi parteneri se va manifesta în mod diferit. Semnificația acestor simboluri ne dezvăluie cum zonele fericirii omenești se pot risipi de cele mai multe ori atunci cînd le forțăm pragul și nu respectăm regulile jocului.

pentru genul inform al vechii opere de sorginte italiană, unde predominau bravura și belcanto. Pentru dramele sale, el s-a preocupat de realizarea unui ansamblu de *simfonie*, desființînd fărîmițarea scenelor în *numere* — accesibile prin culori diferite și virtuozitate divertisantă. Apărea, în schimb, firul muzical continuu, ca o combinație subtilă între fluența melodiei și declamația angajată în dialogul cu orchestra. Ființînd în prim-plan cu rol de comentator, după modelul corului din teatrul elin, acompaniamentul vocilor își pierdea din vechea funcționalitate pe care o întîlnim și în prima perioadă mozartiană.

Astfel, orchestra devine *o voce* suplimentară de o covîrșitoare importanță, cu multiple roluri de pregătire, ilustrare, potențare și îndrumare; coloritul ei se schimbă prin introducerea unor noi amalgamări de registre, iar simbolurile melodice se dezvoltă prin sistematizarea unui procedeu, cules de la înaintași, pe care Wagner l-a denumit *laitmotiv*[1].

Se crea astfel o muzică *psihologică*, printr-un rafinat „contrapunct" care avea darul să lumineze un text mai arid sub desenul său cîntat. Din „concert costumat" s-a născut astfel o *acțiune dramatică* ce trebuia să prindă portrete în evoluție, în confruntare structurată simfonic prin permanente aluzii muzicale. Aceste inovații savante au pătruns cu discreție, păstrînd la început multe scheme tradiționale, căci tot ce trebuia să se statueze ca reformă cerea experimentare și momente de tranziție.

Studiind astfel perfecționarea adusă în dramele *Tannhäuser* și *Lohengrin*, vom întîlni, din punct de vedere formal, o răscruce

[1] *Laitmotivul*, denumit și motiv conducător, însușit de către Wagner, a fost folosit mai organizat de către Weber în operele sale dramatice, dar apare intuitiv și în muzica „absolută" beethoveniană, ca urmare a creșterii formelor sale spațiale, pe baza unor celule motivice riguros ierarhizate; aceste tendințe vor apărea, în paralel, la un Schumann, Liszt și Berlioz. Doar Wagner ajunge să aplice această idee pînă la epuizarea metodelor sale. Astfel, personajele lui se vor dezvolta sub ilustrarea variată a laitmotivului: sînt momente cînd elementul muzical ajunge *să corecteze* sensul acțiunii, *să amintească* unele evenimente sau *să le anticipeze* (vezi *Tetralogia*). Un rol important al laitmotivelor rămîne totuși caracterul lor de *fir ariadnic*, procedeu servind de minune la sudarea limbajelor artistice, precum și la alternarea lor pe diverse durate; acest sistem a condus cu timpul la *înțelegerea acțiunii*, suplinind funcțiunile cuvîntului. Monodic sau polifonic, laitmotivul lucrează prin repetare obstinată și transformări succesive necesare momentului, utilizînd toate secretele armoniei (alterații, cadențe întrerupte, modulații cromatice, speculație ritmică și alternanță a registrelor). Muzica wagneriană s-a născut odată cu această animație psihologică, capabilă să activeze corespondența simțurilor în poezia simbolistă.

de tendințe, în care mai rămîn multe reziduuri vechi în favoarea ascultătorului de operă tradițională.

Dar numai muzicianul specializat în evoluția dramelor wagneriene va întîlni, în aceste ilustre partituri, unele deosebiri de accent sau fisuri între unele scene.

Ele trebuie privite cu bunăvoința cu care salutăm un mare maestru în ascensiune. Căci unitatea stilistică încă în devenire și cu reminiscențe ale trecutului nu trebuie să ne-o explicăm numai prin aplecarea autorului către concesii — slăbiciune în care el s-a dovedit tot mai avar. Unitatea de stil muzical suferă mai ales la *Tannhäuser*, deoarece Wagner izbutise să se maturizeze ca un excepțional libretist înainte ca geniul său de muzician să-l fi putut secunda; în această perioadă, dialogurile și ansamblurile vocale nu sînt încă total emancipate de rigiditatea formulelor italienizante, atît de persistente în gustul epocii[1].

Dar acestor opere, privite în perspectiva anilor, se cade să le admirăm doar momentele perene, abundentele splendori ce ne-au deschis o nouă lume în exprimarea artistică. Ne referim la acea introducere sistematică a monologurilor interioare, exprimate muzical în paralel cu discursul poetic; această ilustrare sonoră nu-și pierde cu nimic din calitățile unei muzici absolute, chiar dacă fluxul ei crește, modelat de fiorul dramatic, prin redarea treptată a devenirii acțiunii. Să ne referim în primul rînd la tablourile muzicale de mare amplitudine expresivă, unde limbajul orchestral se confruntă cu ansamblul vocal. Încercăm să citățm cîteva piscuri semețe ca: scena fantastică a *Venusberg*-ului cu care purcede *Tannhäuser*, urmată de tabloul însorit din preajma văii Wartburgului. Succesiunea acestor două momente, antitetice prin transgresarea magică a spațiilor, rămîne o categorică reu-

[1] Fragmentele pe care le vom enumera spre exemplificare reprezintă pagini devenite celebre, tocmai prin larga lor accesibilitate: *Rugăciunea Elisabethei* și *Romanța Luceafărului* din *Tannhäuser*, precum și *Duetul de dragoste* din actul III din *Lohengrin* sînt exemple legate de tradiție, în contrast cu *Monologul lui Tannhäuser*, *Visul Elsei* și *Scena duelului* din *Lohengrin*, care constituie discursuri mult mai complexe prin intruziunile lor cu motive. Există și unele momente care posedă bogate culori de epocă, dar rămîn în afară de concepția străină a poemului: ne referim cu precădere la unele secvențe din *Tannhäuser*, dintre care *Scena finală din actul I*, ce distonează față de nivelul întregului, de asemenea *Duetul din actul II*, ce împrumută declamația impersonală de *grand opéra* a epocii. Cît privește *Întrecerea dintre cîntăreți*, ea a rămas o pagină ingrată, dacă o comparăm cu reușita categorică realizată ulterior în opera *Maeștrii-cîntăreți din Nürnberg* (1869).

șită, la fel ca *Scena din actul II*, *Sosirea oaspeților la concurs* și finalul actului.

Referindu-ne acum la *Lohengrin*, ansamblurile spectaculoase sînt: *finalurile* celor trei acte, *Rugăciunea regelui* și *Scena duelului* din actul I; *Scena ivirii zorilor* și *Procesiunea nunții* din actul II, precum și *Povestirea Graalului* din actul III.

Există în aceste drame și un pretext de care compozitorul s-a servit ca să-și dezvăluie patima de simfonist: *preludiile* actelor și *interludiile* cu rol de comentariu. Sînt aici momentele ce pregătesc atmosfera acțiunii și legătura dintre tablourile vivante, prin punerea în relație a spectatorului cu spațiul artistic, constituind totodată fluxul continuu al diferitelor limbaje alternante.

Astfel, în *Uvertura la Tannhäuser* ni se explică prin muzică sensul dramei, pe calea unui triptic magistral structurat: la început, printr-o melodie solemnă, cu respirația rărită și gradată tulburător (*Corul pelerinilor*) se aliniază sentimentele umane capabile să străbată toate furtunile — iar la încheiere tema revine în chip de sinteză, după ce, în momentul median, o ghirlandă de motive versatile debordează în frenezie antitetică (evocarea abil sudată în întreg a scenei *Venusberg*-ului).

Printr-un procedeu diferit, *Preludiul la Lohengrin* se desfășoară gradat într-o parabolă sonoră, structurată mereu din aceleași asize, ca un fel de *ciaconă*, sugerîndu-ne traseul potirului sfînt, *Graalul*, adus din înălțimi în templu — o muzică parcurgînd intensitățile și registrele, capabilă să suspende, prin măiestrie, timpul și să pătrundă în alt spațiu; ea marchează *obîrșia* Cavalerului, ce își va dezvălui taina doar la sfîrșit[1].

Unele dintre splendorile semnalate pînă acum trebuie să le socotim și ca o anticipare bogată a unor idei estetice de maturi-

[1] Există și în cursul dramei momente de întindere mai redusă, unde muzica lucrează separat, iar personajele doar mimează; aici, sunetele caută să exprime mai mult decît cuvintele convenționale, ca o oglindire interioară a sufletului. Exemplu din *Tannhäuser:* actul III scena 1 (dialogul mut dintre Elisabeth și Wolfram); exemplu din *Lohengrin:* actul I, scena 3 (începutul *Visului Elsei*); actul III, scena 2 (sfîrșitul deprimant al scenei de dragoste).

Alt model de pregătire melodică a acțiunii a realizat-o Wagner și prin înșirarea succesivă a motivelor muzicale ce vor concura la imaginile dramei. Exemplu din *Tannhäuser: Preludiul actului III;* exemplu din *Lohengrin: Preludiul actului I* și interludiul ce leagă cele două tablouri ale actului.

Excepție, cu titlul de unicat în concepția compozitorului, va rămîne doar *Preludiul actului III* din *Lohengrin* — minunata pagină orchestrală cu caracter festiv, fără să se utilizeze laitmotive.

tate ale compozitorului. Căci vom vedea cum, pe măsura creșterii uriașelor sale opere, marele artist știa să înainteze, prin reveniri, pe trepte tot mai înalte în jurul unor idei prefigurate în plină tinerețe. Toate aceste repetări ale unor imagini dramatice de-a lungul operelor wagneriene s-ar putea reprezenta grafic prin desfășurarea spațială a unor spirale cu cercuri tot mai vaste. Astfel de reminiscențe vom întîlni mereu, cu sentimentul înțelegerii că dramaturgul a avut momente cînd și-a gîndit simultan toată opera[1].

Totuși nu se poate contesta că atît în paginile din *Tannhäuser*, cît și în cele din *Lohengrin*, în pofida perioadei în care ele au fost create, există unele pagini de concepție dramatică și muzicală care nu au mai fost egalate de nici o operă. Invităm la meditație doar prin simplul enunț al unor tablouri celebre ca: procesiunea pelerinilor sub forma dinamică a unei curbe sonore, sosirea bine pregătită a lui Lohengrin, precum și scenele finale ale ambelor drame, unde evocările momentelor începutului acțiunii (*Bacanala* și tărîmurile *Graalului*) izbutesc să întregească magistral conturul monumental al formelor, fără greș descrise în spațiul dramatic. Deși socotite opere wagneriene de tranziție, ele posedă din plin axe de simetrie ale ansamblului, precum și centre de greutate sau chei de boltă bine gîndite. În acest sens, persistă aici, ca în arta medievală, unele secrete de construcție, care determină noi postulate stilistice și nemurirea unor creații.

În spațiul restrîns ce ne-am rezervat pentru cele două opere wagneriene mai trebuie să adăugăm în încheiere și cîteva diferențe de trepte calitative, precum și unele praguri ce le separă. Există, fără îndoială, siluete ce deosebesc aceste două spații artistice, cu toate elementele lor de înrudire.

[1] Exemplele din dramele wagneriene ce le vom da aici se mărginesc doar la cîteva momente scenice semnificative. Astfel, lumea falsei fericiri întruchipate în feerica *Bacanală* din *Tannhäuser* — brusc suspendată de un cuvînt — anticipează *Scena fetelor-flori* din drama *Parsifal*, actul II; tabloul concursului din castelul landgrafului, deschis printr-o solemnitate bogată în evocări, prevestește un moment din drama *Maeștrii-cîntăreți din Nürnberg*, actul III; de asemenea, povestirea lui Tannhäuser (*Romserzählung*), pregătită abil după două tablouri statice, ne evocă întoarcerea plină de peripeții a eroului din drama *Parsifal*, actul III; cît privește explozia de sentimente din finalul actului I din *Lohengrin*, magistral pregătit după o serie de suspensii, ea prefigurează ultimele pagini din același act al dramei *Tristan și Isolda*.

Reminiscențe se găsesc și în muzica sa, domeniu ce ne ispitește la o analiză pe care deocamdată o amînăm.

Astfel, dacă în *Tannhäuser* există o confruntare limitată doar între materie și spirit, la *Lohengrin* antitezele se diversifică prin creșterea lor în suprafață, dînd mai mult frîu liber măririi și combinării semnelor muzicii în masa ansamblului. La amîndouă dramele, vălurile enigmei pier de abia în scenele finale; dar în timp ce la *Lohengrin* luminosul este cel ce predomină, lăsînd doar către sfîrșit urme de amărăciune, la *Tannhäuser* predomină întunericul atît în momentele spiritualului, cît și în cele ale teluricului, avînd semne de ivire a zorilor doar în ultima scenă. În ambele drame, acțiunea poemelor este comprimată la esență, dar în *Lohengrin*, predominînd spiritualul, extinderea se realizează prin lentoarea mișcărilor, bogate în efecte heraldice, cu accentuarea stilului oratorial al ansamblurilor vocale[1].

În rest, vom încerca să întregim unele goluri rămase după ce vom întreprinde o analiză a dramei muzicale *Tristan și Isolda* — un moment aparte al aceleiași familii de idei, în pofida schimbărilor radicale de sens.

Prin această nouă incursiune comparatistă, mitul lui Don Juan va căpăta un spor de contur. Felul cum au fost înțelese în epocă aceste teze ce se rotesc în jurul rostului existenței umane va ajuta în plus la explicarea unor curente și tendințe ivite în gîndirea europeană a secolului.

O contrareplică: Tristan și Isolda

Sensul existenței umane spre alte paradisuri posibile continua să preocupe pe Richard Wagner, mereu aplecat asupra poemelor medievale, duioase și naive, încărcate de pitoresc și compozit.

Libretul închinat lui Tristan și Isolda a fost gîndit după adaptările unor texte vechi datorate lui Gottfried von Strassburg, Eilhart d'Obery și Hans Sachs, precum și după unele prelucrări mai noi ale basmelor *Mesei rotunde*[2].

Perioada evocată se înscrie în refugiul lui Wagner în Elveția, ce s-a soldat cu masive scrieri teoretice și cu munca asiduă la *Tetralogie* — brusc întreruptă pentru nașterea noii sale capodo-

[1] Acest procedeu, socotit de către exegeți *involuție* în creația wagneriană, nu a mai fost repetat în drama *Parsifal*, deși posedă același aer de familie.

[2] Ne referim la unele poeme neterminate ale lui Immermann și Ruckert, precum și ale lui Wieland, Kurtz și August Schlegel.

pere. Ea urma să întruchipeze un covîrșitor bilanț artistic, învăluind cu o flamură pioasă pasiunea sa pentru Mathilde Wesendonck — soția prietenului ce l-a adăpostit la Zürich în acei ani. Noua partitură a devenit straniul rod al unei răscolitoare experiențe, o pasiune ce a îmbogățit pe marele compozitor, după o evadare venită la timp, transformînd pasiunea iubirii în durerea sublimată în creație. Această dragoste curmată se stingea într-un eden departe de spiritul pur lohengrinian sau de paradisul unde Tannhäuser și-a găsit liniștirea. Acordurile finale ale noii drame încheiau poate răzvrătirea artistului fugărit față de drămuirea meschină a sentimentelor lumești, opunînd mediocrității frivole și roase de scepticism ispita neantului epurat de suspine. Se cobora prin aceste imagini în vremurile evului de mijloc, unde împlinirile se realizau mai bine în abisul dintre bine și rău. Astfel se născu, în anul 1859, prilejul pentru cultura lumii întregi de a dobîndi un dar unic, greu de sensuri, în care se pare că se striga cu glas tare răzvrătirea afectivității împotriva rațiunii, datorită fructului unor experiențe intime, abil introvertite. Cît despre muzica acestui poem înarmat cu o sensibilitate potențată în abisuri, ea atingea cu adevărat limitele sublimului prin glasurile ei topite într-o magmă fluidă unică.

Ne-am propus să concentrăm atenția noastră doar spre unele aspecte mai puțin clarificate de exegeți, care au stîrnit multe controverse și au creat argumente destule pentru justificarea unei *crize a Artei*. Tema dezbătută în această operă susținem că este *drama experienței*, imaginată pe un plan ce depășește limitele afectivității omenești. Prin ea nu se face elogiul nonexistenței, ci poate constitui un îndemn la trăinicia comuniunii sufletești, prin cultul fidelității și al statorniciei; de asemenea, ea a devenit un avertisment pentru cei îmbătați de mirajul Absolutului, care știu prea puțin să se retragă în zonele ferite ale înțelepciunii.

Pentru analiza ce o vom întreprinde eliminăm multe amănunte din libret, mărginindu-ne doar la cîteva trăsături de contur:

Drama celor doi eroi începe în timpul unei călătorii pe mare, unde viteazul Tristan are misiunea să însoțească spre țară pe Isolda cea bălaie, logodnica bătrînului rege, cînd o băutură vrăjită îi preschimbă deopotrivă în sclavi ai dragostei.

Obligați să-și păstreze taina, ei își îndurau pe ascuns zbuciumul; descoperiți în plin extaz, ei înfruntă uniți dojana regelui. Rănit de către cel ce l-a trădat, Tristan se refugiază în domeniul său, veghind la țărm sosirea salvatoare a iubitei.

După lungi așteptări, Tristan expiră în brațele iubitei sale, șoptind doar numele celei ce va da glas, mai apoi, propriului lor cîntec de dragoste și moarte...

Începutul legăturii dintre cei doi eroi a fost dur, fiecare simțindu-și slăbiciunea ce trebuie stăpînită cu prudență. Băutura din cupa ce le-a dat apriga sete de împlinire a devenit simbolul dezlănțuirii pornirilor din adînc, zăgăzuite vremelnic de voință și rațiune: această misterioasă stihie erotică era învestită cu atributele *fatalității* ce leagă partenerii în veșnicie prin moarte.

În acest fel, patima lui Tristan și a Isoldei pare să rămînă un exemplu singular de două suflete care depășesc dimensiunile posibilității umane. Întîlnirea lor sub o ursită comună, fără de voie și fără de apărare, ne duce departe la *Mitul reîntregirii*, unde doi sînt destinați să trăiască într-o singură ființă, ca elenicul androgin. Nimic pămîntesc nu mai putea să le ajute, cînd pînă și vremelnicele împliniri erau zădărnicite necontenit de lumina zilei — simbolul martorilor ce stînjenesc consumarea patimii. Doar în imperiul vrăjit al nopții, acolo unde toate îndatoririle și deprinderile dispar, Tristan și Isolda își puteau consuma furibunda lor văpaie, prin reprocitatea bucuriilor și a suferințelor.

În acele clipe de împlinire, moartea putea veni în plin extaz, ca o încununare a pătimirii ascunse, neantul și erosul întruchipînd fețele aceleiași medalii.[1]

Despărțit brutal de Isolda sa, Tristan cel muribund își așteaptă iubita ca pe un mesager al nonexistenței[2].

---

[1] Aici, poetul-muzician identifică eternizarea sentimentului de destrămare a eului prin iubire pînă la totala lui aneantizare cu modelul spiritualizat al clipei de voluptate fiziologică. În celebrul *Cîntec de dragoste și moarte*, ei rostesc astfel de gînduri, unde elanul pasional contează mai mult decît contradicția:

„... Să murim noi amîndoi
Strînși uniți în infinit
În lumea cea făr' de chinuri,
Fără de vanele griji;
Pe eternele văi
Amîndoi aripi să-ntindem..."

[2] *...Ce augustă sfîntă pace*
S-a înfiripat pe chipu-ți!
Cum strălucc, jubilează
Fruntea ta încoronată!
În boarea undelor
Mă arunc în fericirea-mi,
Mă afund și mă înec;
În slăvita viltoare
Și-n sublimul tău suflet,
O, imensitate crudă,
Mă afund și mă scufund:
Făr' de vlagă-i voluptatea...

Drumul spre neant îl dorise Tristan de atunci de cînd el a schițat doar un semn formal de apărare în fața rivalului său, iar lovitura a primit-o cu aceeași supunere pe care Don Giovanni a îndurat-o din partea Comandorului.

Fiindcă ne-am apropiat de prilejul comparațiilor, putem continua acum analiza sensurilor existenței lui Tristan și Don Giovanni.

Despre întîlnirea acestor doi eroi cu moartea putem adăuga că amîndoi sînt deopotrivă de dezarmați. Tristan o caută cu ardoare, iar Don Giovanni o ignoră și o simte departe; dar în timp ce acesta din urmă o înfruntă cu nepăsarea cinismului celui ce își recunoaște eșecurile și fărădelegile, Tristan o dorește ca pe o salvare mereu refuzată, ca pe o eliberare de durerea patimii.

Atît Tristan cel îndrăgostit, cît și Don Giovanni cel înfometat de plăceri s-au detașat de orizontul lumii noastre, ignorîndu-i totalitatea valorilor și rodnicia lor, fără să cunoască Binele și Adevărul; unul personifică pe exclusivistul izolat în Absolut și pîrjolit de împlinirea sa — celălalt rămîne căutătorul zadarnic de împlinire, fără să se realizeze din lipsă de partener, dar și din incapacitatea opțiunii.

Tristan se opune lui Don Giovanni ca un învingător silit să supraviețuiască cu idealul său, ascuns și ocrotit de întuneric — pe cîtă vreme celălalt erou al idealului rămîne un învins, silit să-și trăiască zilele sub lumina înșelătoare a petrecerilor; primul se ascunde de lumea neînțelegătoare în care se consumă în doi, în timp ce al doilea își ascunde cu pudoare eșecurile, iluzionîndu-se cu puterea și colecțiile sale de aventuri.

Raportați la atingerea țelurilor, Don Giovanni ne apare doar ca un infirm, iar celălalt — o victimă. Lumea din care au purces îi consideră pe amîndoi ca pe niște sclavi sterili, ființe inutile, fără drept de apărare, pradă morții.

Viziunea tristanescă a înșelat, și continuă să înșele și astăzi, prin modul cum mesajul ei a pătruns în conștiința mulțimii. În primul rînd, conținutul poemului, redus la esență de către poetul-muzician, s-ar părea că transformă dragostea într-un sentiment antisocial, sterilizant — semănînd durere și desperare, îndurate totuși ca un suprem extaz. Nu apare aici doar ca o diferență specifică a dragostei împărtășite și unice, ci și ca un exemplu de viziune sumbră asupra existenței, de care te poți

elibera doar prin neființă. În ceea ce privește veșmîntul cu totul nou în care compozitorul și-a îmbrăcat poemul, pentru cel neinițiat el a rămas doar un discurs plin de divagații, înlănțuite în fraze excesive, cu tensiune mărită; în schimb, paginile de liniște extatică sau înfrigurată păreau doar *flori otrăvite* sau aspecte ale morbidității, cu toate că expresivitatea, armonia și ritmul supraviețuiau îmbogățite, în locul unei muzici triviale sau frivole cum ne obișnuise opera timpului. Fără îndoială că, înainte de a cumpăni un mesaj de asemenea calitate, trebuie ca cineva să fie dotat cu suplețe în abordarea stilului nordic; ceea ce pare apăsător și greoi la cel neinițiat poate fi captat de către alții ca sublime revelații. Oare fleșele ațintite ale catedralelor din piatră nu pot apărea mai semețe și mai descărnate decît acele forme imateriale ale tulburelui impresionism sudic, cu al său joc al inconstanței? Desigur, dacă aceste catedrale au izbutit să tindă spre Absolut cu aceeași artă a chemării înălțimilor pe care a realizat-o și drama *Tristan și Isolda*, la citirea mesajului cel inițiat va avea mai puține dificultăți de întîmpinat.

În ceea ce ne privește, *Tristan* nu a fost gîndit pentru o invitație la nonexistență, ci pentru opțiunea unei înalte calități a Vieții. Faptul că nimeni nu și-a luat viața după exemplul celor doi îndrăgostiți întru Absolut pledează pentru această afirmație; iar dacă o operă de artă influențează totuși în rău destinul cuiva, la o analiză atentă artistul se va dovedi mai puțin vinovat decît cel ce-i decodifică eronat mesajul[1]. Trebuie avut în vedere că există pe lume opere nemuritoare care ascund, printre falduriile uriașe ale monumentului, simbolul gîndit în taină de către artist, adică acel dar secret care poate fi mai presus decît frumusețea poveștii: acest dar este *avertismentul*.

Prin *Tristan*, compozitorul-poet a avertizat pe cei însetați și hotărîți să meargă pînă la capăt pe drumul spre Absolut să evite totuși pîrjolul care apare sub lumina amăgitoare a fericirii — act care nu poate fi un comandament al speciei umane, ci doar o sclavie fatală. Este înțelept, desigur, să aspiri spre culmi fără

[1] În istoria literară ni se semnalează faptul că romanul lui Goethe, *Suferințele tînărului Werther*, a provocat multe sinucideri printre tinerii cititori exaltați, în timp ce muzica scrisă în cinstea lui *Tristan* a contribuit — după cum vom vedea — la mîngîierea vicisitudinilor tuturor acelora care își împărtășesc dragostea, dîndu-le încredere în frumusețea sentimentelor lor.

să te sileşti să atingi cu piciorul înălţimea nepămînteană ce te cheamă cu glas de sirene. Popasuri cutezătoare se cade să le folosim pentru alte îndatoriri la fel de înalte, ştiind că atingerea drumului pînă la capăt va veni oricum de la sine, prin legea Firii. Participarea activă la existenţă, armonios dirijată, ne va îndepărta de gîndul neantului care se cheamă, în limbaj comun, moarte, şi doar pentru cei mai puţini — eliberare.

Amînarea morţii, pe cît ne este posibil, se face prin viaţă rotunjită, dar cumpătată, fără a ocoli îndemnul la dragostea şi prietenia curată, evitînd zonele călduţe ale trăirilor serbede.

Pe lîngă acest avertisment pe care îl primim de la *Tristan*, mai decurg şi un şir întreg de îndemnuri. Nu este vorba, cum s-ar crede, doar de cumpătare, ci de îndemnurile legate de trăinicia legăturilor sufleteşti în dragoste, de dăruirea de sine ce exclude acel *egoism în doi*, în care Binele nu şi-a cucerit încă locul pentru a rodi. Această îndepărtare de neant pentru a deveni cu adevărat prosperă nu înseamnă doar nesocotirea ei, ci angajarea noastră într-o luptă activă, asemănătoare cu cea a lui Iacov cu îngerul, aşa cum ne-a mărturisit-o Mozart în scrisorile sale. O astfel de viaţă înţeleaptă şi activă au trăit-o marii creatori, convertindu-şi aspiraţiile în creaţii de care beneficiem cu toţii; de asemenea, existenţa sub raportul unei activităţi armonioase au dus-o şi oamenii obişnuiţi atunci cînd au ştiut să înlocuiască salturile în neant prin *iluminări* trăite în cultură sau în alte activităţi practice, ce atenuează lupta veşnică dintre viaţă şi moarte.

Dar exemplul cel mai grăitor în cazul de faţă ni-l poate servi — după cum am arătat — însuşi creatorul capodoperei *Tristan şi Isolda*, care reprezintă el însuşi un caz de sublimare artistică a unei pasiuni omeneşti; ea conţine un moment autobiografic cu un punct comun de plecare, cu personaje asemănătoare, dar fără ca drumul să fie parcurs pînă la capăt. Autorul operei a ştiut să se retragă la timp într-o zonă ferită a relativităţii înţelepte, unde dragostea trebuie să ne apară vremelnică, pentru a ne lăsa, în schimb, răgaz către un uriaş edificiu, alături de o dulce amintire ascunsă. Instinctul vital exemplar l-a ajutat să se întoarcă mai oţelit, ferindu-l ca următorul impas să nu-l transforme din nou în duşman al vieţii sale. Pentru un om de excepţie nu poate să existe, în acele momente, cuvîntul *laşitate;* la chemarea înălţimii, Wagner doar a răspuns, dar prin munca sa el a cucerit o operă nemuritoare. Cît despre fermecătoarea şi inteligenta inspiratoare a acestei mari pasiuni, trebuie să adăugăm că ea a înţeles să dispară numai după ce şi-a ajutat partenerul la făurirea dramei, într-o adecvată tentă supraumană şi perenă[1].

Prin felul cum am încercat să explicăm ce a gîndit Wagner în această nemuritoare dramă, socotim că sîntem pe un drum bun. Dar pentru ca să ajungem la un popas temeinic, trebuie să mai parcurgem o pădure de rădăcini.

Există pe tot locul novici care se retrag din principiu în faţa unui monument suspectat de prea multe comunicări cu filosofia. Arta lui Wagner a avut, la receptarea ei, dezavantaje şi din acest motiv. La vîrsta maturităţii sale, în plină fervoare creatoare, compozitorul — care ajunsese, la rîndul său, să dorească „neantul absolut şi eliberarea sa unică şi definitivă" — mărturisea prietenului Franz Liszt despre un om care a venit în singurătatea sa ca un dar: Arthur Schopenhauer. Este momentul critic din viaţa unui artist, atunci cînd ajunge să întîlnească consolare în durere pînă şi prin cîteva coincidenţe de păreri. Schopenhauer nu l-a atras pe Wagner doar prin sintezele sale eclectice ce abundă în gîndirea idealistă de diverse nuanţe, cît prin puterea sa de seducţie, a exprimării şi a convingerii. El ştia să te aline în desperare atunci cînd, în sistemul său, punea pe artist pe o treaptă încă nevisată de nimeni şi atunci cînd ne încînta că, în lumea noastră a aparenţelor, cauza răului îşi are obîrşia doar în fatala obiectivare a *Voinţei universale*, ce ne macină fără nici o noimă.

Sedus de aceste principii, Wagner a izbutit să creeze în jurul lui *Tristan* o aură de o mare bogăţie de simboluri, din care reflexele idealiste şi voluntariste ale gînditorului nu au contribuit decît la potenţarea patosului artistic, fără ca întregul să fie atins de către sumbrele lor aripi. Astfel, în dragostea lui Tristan şi a Isoldei, principiul egoismului crescut din dizolvantul focar al dragostei este pus pe seama viziunii poetice a unui *filtru* cu puteri magice: prin acestea, Wagner a respectat simbolismul din legenda de origine, ocolind ariditatea unei formule metafizice. Cît despre moartea celor doi eroi ai dramei, după toate datele din text, nu se poate vorbi de trecerea lor în tărîmul *Nirvanei*, cum vor să

[1] Despre dragostea tristanească şi multiplele ei posibilităţi de sublimare, despre rolul inspirator al femeii în existenţa creaţiei umane — şi despre alte teme din aceeaşi familie a simţămintelor elevate — oricine mai poate adăuga ceva. Dar spaţiul ne reţine. Vom găsi totuşi printre rînduri să mai strecurăm unele informaţii atunci cînd vom vorbi despre Kierkegaard, teoreticianul insolit al dragostei (vezi pag. 86).

ne convingă unii exegeți. Dacă acest spațiu budist, reactualizat de către Schopenhauer, este determinat de stingerea suferințelor prin contemplație și ascеză, nu pare potrivit ca, la sosirea Isoldei, Tristan să se îndrepte către acest tărîm. Cît despre moartea Isoldei lîngă iubitul ei, atît de sublim exprimată de către poetul-muzician — comparativ cu sinuciderea Julietei din tragedia shakespeariană — momentul merită o luare-aminte suplimentară: doar aici pot exista unele inflexiuni de trăire nirvanică, cu toate că eliberarea de suferință nu se face prin renunțare și ascеză, ci prin *contemplația erotică* a iubitului dispărut — moment pus în valoare prin magistralele mijloace ale compozitorului. În acest fel, în viziunea wagneriană, moartea celor doi eroi constituie o *transfigurare*, o victorie asupra durerii vitale, prin sublimarea unei pasiuni fatale, ca o încheiere triumfală de ciclu. Chiar dacă acest fel de beatitudine fără dorințe, printr-o armonioasă transă a voluptății, are și o încărcătură filosofică, trebuie să recunoaștem și acum că sumbra culoare a pesimismului lipsește cu totul.

Mai degrabă, în această schimbare la față a poemului *prin muzică*, compozitorul a găsit un sprijin general teoretic prin *esteticianul* Schopenhauer. Căci, prin el, momentele de îndoieli ale compozitorului în timp ce scria *Tristan* erau redresate cu curaj de teoria potrivit căreia muzica poate reda nu reflexele esențelor ci esențele însești, ridicîndu-ne, prin aceasta, în lumea platonică a ideilor.

În partitura scrisă pentru *Tristan* găsim plenar o ambițioasă exemplificare a infinitelor posibilități ale muzicii și, în același timp, o uriașă depășire a intuițiilor lui Schopenhauer, pe care vom mai avea prilejul să le adîncim. Cît despre izbutirea compozitorului de a transforma tulburele vălmășag pasional din *Tristan* prin înălțarea vieții afective la seninătatea contemplației, acest act s-a desfășurat în spiritul tradiției umaniste a aristoteli-cului *katharsis*[1].

[1] Acest concept — reluat de estetica iluministă a lui Lessing, care a proliferat pînă în timpurile noastre prin actul estetic al ordonării și al clarificării — se referă la virtuțile Artei de a transforma pasiunile în înclinări virtuoase. Atît creația, cît și receptarea wagneriană ne-au putut înălța spre treptele universalității, făcîndu-ne apți de acte morale, cu caracter de totalitate, prin înnobilarea și purificarea sentimentelor. Departe de a-și bizui arta pe partea cea mai înstrăinată de rațiune a sufletului, ce stîrnește pasiuni impuse sub imperiul plăcerii sau al durerii, *Tristan și Isolda* a devenit un teren de experimentare pentru metamorfozarea purificatoare a personalității umane, urmărind evoluția unor sentimente prin muzică.

Și acum, cîteva reflexiuni despre muzica dramei *Tristan și Isolda*. Această muzică nemuritoare, ce a umplut bibliotecile cu tot felul de comentarii și a creat făloasele replici de mai tîrziu, s-a născut din durere, dar și printr-o trudă eliberatoare. Printr-o muncă aprigă și înfrigurată — începută la Zürich, sub vraja inspiratoarei sale, și încheiată la Veneția, după impactul unei despărțiri — s-au urmărit atent liniile de forță ale poemului, învăluind în armonii slovele cu înțelesul lor mărginit și încărcate de emfaza zbuciumului, ce evolua de la ură la pasiune, apoi la durere și purificare.

Prin muzică, toată pasiunea funebră s-a distilat în înălțare, toată copleșirea neputinței și a durerii s-a transformat în exaltare și oțelire. Munca lui Wagner însemna veracitate și coerență, iar ilustrația sa muzicală, purificată de orice reziduuri, lăsa în urmă celelalte lucrări anterioare, devenite *preistorie*.

Tema poemului, pentru exprimarea sa în muzică, nu putea fi mai ingrată, dar poate tocmai acest teribil obstacol devenea clipă de clipă stimulentul ce avea să-l ducă la victorie și la o temporară liniștire. Să recapitulăm: se cerea ca din opacitatea rece a disprețului să se dezlănțuie dintr-o dată vîltoarea iubirii, generînd zbuciumul mistuitor ca vuietul adînc al oceanului ce cunoaște rareori calmul; suferința trebuia să persiste fie în neastîmpărul veșnic care crește, scade și renaște, fie în durerea despărțirii, urmată de o așteptare acută, vecină cu febra agonică. Totul urma să se înglobeze în această simțire vrăjită, care dezumanizează prin deplina izolare de rest și conduce la neființă —, drept singura cale a izbăvirii pe treptele suitoare pînă la piscul dorinței dezlegate . . .

Iată cîteva exemple de momente muzicale ce strălucesc pe bolta acestei lumi:

Ne aflăm în primul act, pe corabie, unde Isolda, care nutrea ură pentru Tristan, povestește cum a pierdut prilejul de a-l ucide în timp ce el zăcea rănit — deoarece, ridicînd spada lui și întîlnindu-i privirea, a renunțat totuși din milă . . . Muzica subliniază clipa prin *Motivul privirii*, cu rol psihologic de a ilustra germenul tensiunii erotice: spectatorului i s-a dat astfel privilegiul să afle, prin glasul muzicii, realitatea din sufletul Isoldei care contrazice mărturisirea și starea ei confuză. Urmează *Scena cupei*, cînd, față în față, cei doi eroi beau din filtrul dragostei, substituit celui otrăvit: transformarea urii în extaz este ilustrată prin *Motivul mărturisirii*, al *dorinței* și al *privirii*, care le dezleagă sim-

ţămintele şi rostirile celor căzuţi în vraja fatală; acest moment ilustru este potenţat prin anunţarea lui încă din *Preludiul* dramei.

La începutul actului al doilea, muzica rezumă toată acţiunea duetului-nocturnă, ameninţat de la început de *Motivul zorilor* demascatoare. Aici apare celebra sosire pătimaşă a lui Tristan în braţele Isoldei, căutarea lor prin punţi întinse, de mărturisiri şi dorinţe, precum şi extazul selenar, cu invocarea nonexistenţei eterne; după surprinderea lor, Tristan îşi cheamă iubita să-l urmeze, prin acelaşi *Motiv al mărturisirii* şi al *dorinţei.*

O tristeţe pustiitoare ni se dezvăluie la începutul ultimului act, cînd exilatul Tristan suferă de dubla rană fizică şi sufletească, pe un fundal unde infinitul mării se îmbină cu cerul. În delirul său clocotesc toate pătimirile reunite, prilej pentru compozitor de a preschimba drama în simfonie, cu toate *motivele* alterate pînă la sfîşiere; *Monologul lui Tristan* rămîne, alături de *Moartea Isoldei,* culmea Artei dramatice.

Urmează să admirăm aici nu numai calitatea muzicii, ci şi schema planurilor sonore, momentele maxime, simetriile scenelor, conjugarea rimelor dintre anumite momente psihologice, ilustrate prin combinări şi evoluţii tematice. Astfel, în aşteptarea sosirii Isoldei, toată împletitura motivică devine intensiv ulcerată pînă la halucinaţie, procedeu prin care cadenţele întrerupte pot să îngăduie răvăşirea întregului în toate direcţiile, sporind la paroxism energetica muzicii: cantilena păstorului din preajmă învolburează întreaga orchestră ca o universală devenire, *Motivul fericirii* se transformă într-o hăituială asimetrică, iar *Motivul ardorii* — într-o sfîşietoare cădere în semitonuri. Dacă moartea lui Tristan reiterează imaginea sonoră a *Scenei cupei,* moartea Isoldei dezleagă *armonic Motivul dorinţei* — acordul disonant personificînd vraja întregii drame — acord atît de comentat de către exegeţi şi dezlegat doar la căderea finală a cortinei.

La stingerea ultimelor sunete, simţim cum muzica a intrat într-o nouă etapă de dezvoltare, că estetica sonurilor şi-a eliminat din petele albe, fără să lezeze prin aceasta Logica şi Frumosul.

Drama muzicală *Tristan şi Isolda* a condus într-un amurg glorios trei veacuri de muzică: două tabere, formate din denigratori şi fanatici, aveau de aici înainte să dezbată cazul acestei drame şi al autorului ei[1].

[1] Fanaticii erau muzicienii sensibili care au înţeles că doar printr-o *aprofundare specială* se poate recepţiona ansamblul unei capodopere de profilul lui *Tristan;* în schimb, denigratorii considerau reformele muzicii wagneriene întreprinse doar de dragul unui snobism revoluţionar. În

Mesajul ei avea să prindă sensul cuvenit doar cu timpul, mai ales după premiera operei *Maeştrii-cîntăreţi din Nürnberg* (1868) în care s-a dezbătut, de astă dată, dăruirea parţială în sentimentul iubirii: cumpătarea, renunţarea şi resemnarea stoică se uneau aici într-un acord stenic, preamărind instinctul de conservare şi tradiţiile sănătoase. Ancorat în seriozitate şi meditaţie, Richard Wagner gîndea acum înţelepţeşte, ca eroul său Hans Sachs, iar stilul său muzical continua să ilustreze fidel armonia noului său mesaj, încărcat de umanism. Dar coloratura aparte a generosului său *Sinsgpiel,* care parcurgea noi trepte psihologice, rămîne, pentru cunoscător, îmbogăţită de tentele cucerite cu atîta eroism prin unicul său *Tristan.*

Wagner se va preocupa să găsească noi căi, în timp ce impasul armoniei tristaneşti a continuat să pătrundă multă vreme în noul secol. Pare de neînţeles cu cîtă greutate s-au descurcat ceilalţi compozitori, după aceea.

realitate, muzica sa novatoare a fost o consecinţă a sistematizării limbajului bazat pe laitmotive. Tendinţa de îndepărtare de centrul tonal a fost dictată exclusiv de dramaturgia momentelor psihologice, necesare a fi puse în valoare acolo unde cuvintele şi gesturile se dovedeau neputincioase. Deci toate raţionalizările mult meditate de către Wagner prezintă un remarcabil salt în evoluţia stilului său, îmbogăţit de stimulii complecşi ai simbolurilor poetice, cît şi filosofice din libret.

Ne rezervăm cîteva exemple pentru cei pasionaţi de această problemă. Aspiraţia spre înălţimi, zăgăzuită şi reluată de impulsiuni neîncetate *(Ardoarea, Moartea eliberatoare),* a fost ilustrată în muzică prin înlănţuiri cromatice suitoare şi coborîtoare, marcînd, prin aceasta, dominaţia anxietăţii. Sentimentele voliţionale, mereu neîmplinite *(Dorinţa, Opreliştea zilei),* au fost redate prin înlănţuiri acordice de 4—5 sunete, în răsturnări şi alteraţii abile, care au permis rezolvări prin mixturi armonice deopotrivă de instabile, conducînd spre tensiuni cu un dinamism perpetuu. De asemenea, stările de încordare, care anunţă momentele mari ale dramei *(Mărturisirea, Privirea, Sosirea lui Tristan)* au fost redate prin desene de predominenţă omofonică, puternic arcuite şi de o nemaiîntîlnită expresivitate. Doar stările de beatitudine *(Invocările Iubirii* sau ale *Morţii, Fericirea, Extazul nopţii tăinuitoare)* au fost închegate în desene de accepţie tradiţională, dar avînd persistenţa somptuozităţii armonice, în care abundă impulsionarea procesului modulatoriu al nesecatei satisfacţii ce se cere mereu reînnoită.

Numai posedînd bine aceste motive, cu caracteristicile şi logica lor simbolică, ne putem simţi bine în ghirlandele de idei ce ne conduc pe firul acţiunii, în cadrul unei dezlănţuite *melodii infinite,* de o stranie dulceaţă. Pentru analiza aprofundată pe marginea acestei teme recomandăm lucrarea competentă a lui Ernst Kurth — *Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagners Tristan.*

Un exeget precursor: Kierkegaard

Pornind de la povestea Seducătorului — căutătorul de fericire vană prin plăcere — am făcut cunoştinţă cu mai multe variante proliferînd faţă de moment şi mediu. Ne-am abătut apoi pe la poetul pelegrin Tannhäuser, cel dornic în căutările sale, culese din abisuri şi azururi, să le prefacă în cîntec — căci trăirile lui figurau experienţa omului cu destin creator, pe cînd cele ale cavalerului Lohengrin erau ale geniului neînţeles.

Părăsind acest popas, drumul nostru s-a rătăcit într-o nemărginire unde, într-o oază unică şi fără ieşire, îşi consumau înfriguratul şi vrăjitul lor egoism în doi, Tristan şi Isolda, cei blestemaţi să îndure extatic sclavia lor sterilă şi zeiască. De la *Don Juan* la *Tristan* este un drum discontinuu, o prăpastie peste care trebuie să treci cu gîndul în zbor; dar aceşti doi eroi cu atît mai mult se pot intui unul pe altul, deşi la început nu au putut fi înţeleşi nici unul dintre ei în adevărata lor semnificaţie.

În paginile următoare vom încerca să evidenţiem unele reacţii timpurii la înţelesul comun al lui Don Juan.

Au fost cazuri izolate cînd o astfel de lume a esenţelor mitice a căzut în cercetarea unor gînditori, cu ajutorul căreia şi-au teoretizat modul lor de exprimare a trăirilor interioare, alimentîndu-se din aceste zone adînci ale psihologiei umane.

Întîlnirea gînditorului şi eseistului danez Sören Kierkegaard (*1813—1855*) cu *dramma giocoso Don Giovanni* ne este grăitoare pentru modul cum o operă muzicală a putut influenţa o gîndire filosofică.

Iată cum, după Tirso de Molina şi Lorenzo da Ponte — amîndoi scriitori de formaţie teologică — s-a ivit un al treilea specialist în paradoxurile credinţei, care să-şi lege renumele de acest mit. Ne simţim obligaţi să ne apropiem cu atenţie de el şi să-i drămuim caratele.

Unii dintre comentatorii săi ne asigură că Sören Kierkegaard *„trăieşte încă"*, iar alţii îl numesc doar *„falsul nostru contemporan"*: probabil şi datorită poziţiilor diferite pe care fiecare le avea despre existenţialism, curent greu de cîntărit prin curcubeul său de nuanţe. Deseori ajungem să credem că ideile controversate se nasc doar în jurul spiritelor înalte, dar mai ales cînd judecăţile exaltă puncte de vedere unice şi dosarele nemuritorilor nu se citesc decît pe sărite[1].

[1] În ce măsură Kierkegaard este doar sumbrul dialectician al stărilor paradoxale ce au născut existenţialismul, urmează să mai reflectăm,

Bineînţeles că în ceea ce ne priveşte, nu ne vom omori pentru filosofia sa — sau antifilosofia, cum îi plăcea să o denumească Jean-Paul Sartre — ci ne vom apropia mai mult de arta cu care acesta şi-a scris opera, precum şi de felul particular cum acest romantic s-a oglindit în propriile sale cărţi. Lăsînd la o parte, aşadar, căile sale complementare întru spiritualitate, pe noi ne va interesa opera sa memorialistică, consumată din substanţa suferinţelor sale în folosul nostru — moştenire uriaşă, în care se vede marele său talent, în ciuda unei filosofii vulnerabile, alcătuite din resentiment, aşa cum au mai încercat şi alţi eroi ai cugetului. Ne gîndim la un Schopenhauer sau Nietzsche care, din acelaşi imbold esopic, s-au străduit din greu să rămînă doctrinari ai unei idei sau doar simpli moralişti, dăruindu-ne, în schimb, pagini de referinţă literară, de ţinută şi de stil[1].

În cele 17 volume din *Jurnal*, urmărind pas cu pas 20 de ani de viaţă pentru o idee, aflăm despre marea luptă pentru perfecţiunea sa spirituală. Încercat de tăinuite regrete străbătute de nostalgia trăirii beatitudinii pămînteşti, gînditorul ni se dezvăluie într-o perpetuă agitare a stărilor sale de suflet, reuşind să intre în conflict cu sine. Nu este vorba numai de pledoarii pentru depăşirea capcanelor obişnuite ale vieţii, atunci cînd el va descoperi mirajul vestitului erou mozartian; căci, după găsirea argu-

deoarece multe idei forţate şi în plină evoluţie şi-au căutat în zadar promovări sub girul unor nume ilustre din trecut, cu riscul de a le tulbura odihna. Un curent inovator ce tinde să intre sub cupola unei şcoli ar trebui să biruie prin propriile sale virtuţi, fără să-şi caute patroni numai de dragul obîrşiilor. Aşa se întîmplă cînd se încearcă să se denunţe dezumanizarea începînd cu paginile lui Kierkegaard, individualismul agresiv prin scormonirea ultimelor opusuri alterate de boală ale lui Nietzsche sau crezul *Noii şcoli vieneze*, în schemele constructiviste ale lui Johann Sebastian Bach!

[1] Ceea ce poate a nedumerit mai mult pe criticii operei lui Sören Kierkegaard este şi insistenţa cu care scriitorul a utilizat masca socratică în felul său de a comunica prin deghizări sau excese de pseudonime, disimulîndu-şi adevărata identitate fără a încerca să convingă, ci numai să tulbure sau să trezească. Doar scrierea sa apărută postum, intitulată *Punct de vedere explicativ asupra operei mele* (1859), ne va fi de folos în drumul labirintic printre tomurile scriitorului. Această justificare tîrzie ne clarifică deghizarea estetică a modului de lucru al autorului, prin urmărirea unei noi forme, cu virtuţi atrăgătoare, care să-l poată apropia de cititori, singura şansă de a se aşeza în punctul unde se află interlocutorul său. Era un fel nou de a obliga pe cineva să fie atent ca să-i poată judeca propria cauză de natură spirituală, pusă în slujba *Adevărului* (adică a ajunge la spiritual prin procedee estetice, prin virtuozitatea de a te ascunde; a uza de înşelătorie numai în slujba adevărului...). (G. Liiceanu — *Kierkegaard, repere pentru o biografie*, *apud* revista *Secolul* 20, nr. 7—8—9, anul 1979).

mentelor pentru preschimbarea sa în *contrariul* lui Don Juan, propria-i existență va deveni luminată selenar de o iubire unică, asemănătoare cu a legendarului Tristan. În acest sens, vedem cum filosoful se arată recunoscător lui Mozart de a nu fi trăit fără să cunoască iubirea, „cu toate că a fost vorba de o iubire fără de noroc".

Dar să începem cu evocarea impactului produs asupra sa de opera mozartiană, care l-a făcut să cheltuiască numeroase pagini, imaginînd-o ca pe un zbor fascinant al unui „fluture întunecat", zbor ce ne va apropia mai apoi de cel de-al doilea tărîm al concepției sale despre dragoste.

În anul 1839, Kierkegaard nota în *Jurnal:* „... această piesă a pus stăpînire pe mine într-un chip atît de diabolic, încît n-aș mai putea să o uit vreodată. Ea este cea care m-a făcut să ies, ca Elvira, din noaptea liniștită a mănăstirii". Citim aici un entuziasm de estet, de om de cultură, dar și o revelație-fior care i-a deschis porțile unei alternative, ale unui drum posibil, ce urmează a fi barat. În acest chip, Don Juan devine umbra sa strălucitoare în care se demască eul său potențial, rîvnit și respins neîncetat de către spirit, socotindu-l propriul său chip cu care se va război[1].

Această operă i se dezvăluie bogată în virtualitate existențială, determinînd pe filosof să o considere ca incitantă la o tentație permanentă. El recunoaște deschis că Mozart este cel ce reinventează structura tradițională, apelînd, prin arta sa, la categoriile unei logici îndrăznețe, dar verosimile. Prin aceasta — ne spune Kierkegaard — eroul mozartian apare ca o forță naturală, și nu ca o persoană: asemenea oricărei forțe, ea este iresponsabilă, încarnînd nihilismul etic absolut. De aceea Don Juan se dispensează de actul gîndirii, el doar *dorește*, și această dorință are un efect seducător. Mozart a descoperit doar mediul și ideea — de unde valoarea clasică absolută a mitului. Căci în orice clipă ai ajunge la spectacol — continuă Kierkegaard — te trezești mereu în centrul lui, unde marea pasiune își pune în mișcare sateliții ei.

Trecînd la analiza acestei mari pasiuni, gînditorul observă că ea este pornită din erotism, în al cărui principiu domnește senzualul, lăsînd de o parte restul bogăției vieții psihice. Astfel,

[1] De notat că eul său adoptiv nu va fi doar exclusiv Don Juan; polivalența sa atrăsese mai de mult pe prințul Hamlet, mai apoi pe cavalerul Don Quijotte; în analiza noastră ne vom mărgini numai la aventura afectivității scriitorului nostru.

aceste simțăminte de iubire se detașează de cele din romanele cavalerești sau din filele de mitologii; dacă în iubirea senzuală contează, în dimensiunea timpului, doar diferențiala clipei mereu căutate, precum și efemera victorie, nestatornicia, graba și alte false avantaje din care decurge sărăcia sentimentului — în iubirea psihică obiectul pasiunii se îmbogățește pluriform cu nuanțe, în care intră greutatea duratei răsplătite prin farmecul rodnic al neliniștii și al îndoielii, concentrate față de un singur obiectiv.

Dacă în iubirea senzuală se statornicește un zbor din floare în floare ce se consumă în infidelitate și plictis, în iubirea psihică există perspectiva găsirii unei căi unice și o răsplată prelungită în eternitate.

Bazîndu-se pe aceste observații, prin analiza artei ce strălucește în partitura lui Mozart, filosoful scrie pagini de estetică muzicală ce vor fi confirmate și peste ani de către creația wagneriană; el sesizează intuitiv cum la Mozart, datorită măiestriei sale, forța cuvîntului este înlocuită prin *dorință*, exprimată în limbajul muzicii[1]. Astfel, erotismul, mai mult sau mai puțin exclus de către spirit, își va găsi mediul său absolut nu în cuvînt, ci în muzică, deoarece cu precădere „starea senzuală este prea grea și densă pentru a fi purtată de cuvînt". Faptul este explicabil, considerîndu-se muzica, în calitate de limbaj al simțurilor și drept mediul cel mai puțin material al ideii, ca putînd traduce cu fidelitate spontaneitățile proprii erotismului.

În completarea ideilor estetice ale lui Kierkegaard putem adăuga, cu atît mai mult, că, în ceea ce privește erotismul de ordin psihic, cu infinitul său de nuanțe, tot muzica se poate dovedi limbajul suprem, profund și durabil.

Nici un document nu atestă că filosoful nostru ar fi cunoscut o astfel de muzică opusă donjuanismului, posesoare a tentei romantice a lui *Tristan și Isolda*, a cărei lavă fierbinte se va răspîndi în Europa mult mai tîrziu. În schimb, un tip de iubire, întrucîtva asemănător, îl va trăi din plin Kierkegaard, îndurîndu-l toată viața; ne referim la iubirea sa unică și profund nefericită pentru Regine Olsen, față de care marele nordic va păstra o mai mare discreție în comparație cu verva cheltuită la descoperirea mitului donjuanesc.

Pierderea iubitei sale nu a fost sortită prin vreo boală sau moarte, ci doar prin proprie voință. Îndrăgostit de tînăra Regine

[1] Sören Kierkegaard — *Stadiile imediate ale erotismului sau erotismul muzical.*

Olsen, el va rupe brusc logodna, interzicîndu-şi, prin acest act, să intre în raporturi de comunicare directă cu o femeie. Trecînd, de astă dată, de la seducător la anahoret, el continua în realitate să-şi menţină aceeaşi comoditate: evitarea căsătoriei pe care totuşi o va socoti ca pe expresia supremă a eroticului. Explicaţiile care converg la această atitudine s-au adunat prin supoziţii. Poate presentimentul vocaţiei sale excepţionale i-a interzis realizarea sa cu Regine, considerînd că numai o rodnică distanţă îi va asigura creaţia: nu declarase el că se consideră făcînd parte dintre cei 2—3 oameni dintr-o generaţie, care se sacrifică pentru ceilalţi? Apoi se mai poate susţine şi faptul refuzului fericirii pămînteşti, ţinîndu-se seamă că el nu i-a putut răspunde decît prin slăbiciunea şi urîţenia trupului său, pe care îl caracteriza ca pe un exemplar uman ratat, capabil de a naşte, la rîndul său, un scelerat, un damnat sau un *ales;* cam acestea puteau fi argumentele unui celibatar liber, îndestulat, dar debil la trup, şi cu mintea scăpărătoare a unui cerebral ce putea să evadeze în voie din sfera devenirii către spiritualitate. Este cert că, din aceste pricini şi poate şi din altele, opera sa va prinde rădăcini trainice şi îşi va înălţa coronamentul sub insolite înfăţişări. El suferea şi continua să plătească tribut unei melancolii durabile şi unei îmbătrîniri timpurii, dar, în schimb, supravieţuia prin această pasiune nefericită şi salvatoare, pe măsură ce-şi presimţea geniul de scriitor.

Un astfel de simţămînt de dragoste era tocmai acea iubire psihică pe care Kierkegaard o descrisese ca opusă celei senzuale, avînd cîteva contingenţe cu cea exaltată în poemul wagnerian. Ea conţinea, aşadar, acele neliniştitoare trăiri, intense şi rare, ce angajau în nestăpînire tot mănunchiul de simţiri. Erau acele bucurii pure, cu reflexe dureroase, ce în devenire puteau fi traduse drept unicul scop al existenţei, tînjind doar după infinitatea duratei, răsplătite prin farmecul neliniştii şi al îndoielii... Pe deasupra acestor stări de suflet, iubirea psihică tristanească îşi dirija vraja pasiunii la un obiect unic, veşnic adorat.

Mărturisirile acestor simţăminte rămîn avare, dar transpar în fecunditatea scrierilor eseistului şi filosofului, începînd să apară, cu timpul, învesmîntate la adăpostul pseudonimelor, prin dedicaţii către îndepărtata şi adorata Regine[1].

[1] În scrierile sale vor apărea treptat cuvinte devenite maxime: ...*„Iubirea este agentul privilegiat al progresului spiritual destinat omului superior, cu condiţia ca ea să nu fie fericită"*. (Fărîme filosofice, 1844). ...*„Nu există pe lume decît o singură fiinţă iubită; o dată este totul absolut, a doua oară — ruina absolută a totului"*. (Lucrările iubirii, 1847).

Este momentul să mai nuanţăm în adîncime tipul de iubire în care s-a învăluit filosoful Kierkegaard: pînă unde acest sentiment dominant a fost tristanesc şi cînd a izbutit el *să se retragă în înălţime?*

Încercînd să recapitulăm, am arătat cum filosoful a decis renunţarea sa la Regine, istovindu-şi bucuria vieţii spre beneficiul altora; el a continuat să supravieţuiască în paroxismul acestei pasiuni, în amintirea iubitei pe care o urmărea permanent de la distanţă; astfel de tînjire, după o adoraţie curată, de o elevată potenţare psihică, o putem identifica cu cea a lui Tristan în autoexilul său, aşteptîndu-şi iubita. Dar în momentul cînd povestea acestei suferinţe se orientează spre punctul spiritual al creaţiei — aşa cum va face Kierkegaard — ne îndepărtăm întrucîtva de Tristan. Căci atunci cînd filosoful a înapoiat inelul lui Regine, el s-a gîndit şi la aneantizarea egoismului său, urmînd să-şi convertească cu prisosinţă suferinţa în opera sa de scriitor.

Este aici un act de evitare a eşecului pe care ţi-l poate cauza chiar şi o iubire elevat psihică, crescută la limită. Simplul *egoism în doi* — consumat în drama *Tristan* sub orizontul Absolutului, fără atingerea unor valori umane decît trăirea unei totale indiferenţe faţă de bine şi de rău — a fost respins de crezul lui Kierkegaard, în favoarea unui alt mit pe care filosoful nu l-a numit, dar l-a trăit prin adopţiune.

Mitul de care pomenim îl vom identifica tot în recuzita wagneriană — acest tezaur al nuanţelor, capabil să acopere întreg profilul uman.

...*„Nici unul nu a ajuns poet datorită femeii care a devenit a lui, căci prin ea nu poţi ajunge decît tată. Toţi ceilalţi au ajuns genii, eroi, poeţi, datorită acelei femei care nu a devenit a lor"*. (Fărîme filosofice, 1844).

Iar atunci cînd Regine Olsen îşi va reface viaţa, Kierkegaard îşi va nota în *Jurnal*, adresîndu-se imaginar soţului acesteia: ...*„ea vă va aparţine în această viaţă, dar în istorie va merge alături de mine; şi în eternitate sper să nu vă pese că mă va iubi la rîndu-i pe mine, care în chiar ziua logodnei noastre purtam pe umeri vîrsta de 100 de ani, prea mult deci de a putea iubi cu adevărat în viaţă"*.

Filosoful va continua, cu o impresionantă devoţiune, altă dată: *„Datorez tot ce e mai bun în mine unei fete; n-aş spune tocmai că am învăţat de la ea, ci că am învăţat din cauza ei"*.

În sfîrşit, iată textul dedicaţiei către Regine, a întregii sale opere: *„Cuiva nenumit, al cărui nume va fi cîndva numit, este închinată laolaltă această cărticică, întreaga operă a autorului, de la începutul începutului"*.

Ne gîndim la *mitul lui Parsifal*, dedicat iubirii de oameni, în care intră etica renunțării, a sacrificiului și a creației[1]. La rîndul său, Kierkegaard, care s-a dovedit a fi precursor al eticii wagneriene, a intuit, în eșecurile sale filosofice, o trăire afectivă, capabilă să ducă pe o treaptă mai înaltă iubirea unică, generatoare de valori umane, opusă celei trăite de către Tristan și Isolda.

În acest sens, nu poate fi lipsită de interes fundamentarea teoretică kierkegaardiană cu privire la *stadiile pe drumul vieții*, de care depind și sentimentele afective ale omului.

Aceste concluzii romantice erau replica unui gînditor al veacului, cu stofă de martir, revoltat nu numai pe societatea sa, dar și pe întreaga lume ce condamna ființa umană la frustrări și neîmpliniri; replica sa va decurge după închistarea lui în carapacea eului, focalizîndu-și atenția doar asupra propriilor sale trăiri, prin fetișizări lăuntrice. Dacă el a văzut în Don Juan pe prototipul demonului dorinței ce și-a urmărit zadarnic idealul său himeric, acest gînditor, dublat de un artist fugos, va căuta doar în sine adevăratul itinerar pe care omul trebuie să-l parcurgă pentru a nu rătăci drumul vieții spre perfecțiune[2]. Sînt trei stadii etapizate — va decide Kierkegaard —, de fapt un urcuș aspru de la hedonism la asceză, pe un itinerar ierarhizat calitativ. Prima etapă, descrisă de filosof sub denumirea de *stadiu estetic*, diferă de calea Frumosului schillerian, pretins să asigure armonia personalității umane[3]. În viziunea sa asupra esteticului, gînditorul danez ocolea ideea reflectării, contemplării și valorificării Frumosului, schimbîndu-i sensul uzual într-o cuprindere insolită, de nuanță vădit teologală. Categoria Frumosului, sub chipul ei natural sau artistic, era judecată aici în sens absolut, doar după efectele sale negative.

Pornind de la ideea că se înglobează în estetic ceea ce este menit să satisfacă plăcerea ca scop al existenței, filosoful va înglobа, alături de spiritul Frumosului, întregul arsenal destinat bucuriilor vieții. Sfera esteticului kierkegaardian s-a mărit, dar

[1] Amînăm analiza acestui mit, pe care Wagner l-a clădit în drama muzicală *Parsifal*, așteptînd momentul cînd vom înfățișa mitul lui Ahasverus (secțiunea *Un mit al Voinței*).

[2] Eseurile *Sau-sau* (1843) care cuprind: *Jurnalul unui seducător* și *Stadii pe drumul vieții* (1845).

[3] În *Scrisori despre educația estetică a omului* (1795), Friedrich Schiller considera o astfel de educație, singura capabilă să rezolve contradicțiile civilizației, asigurînd, prin ideea de Frumos, armonia personalității umane la scară universală.

s-a și degradat, pierzînd din noblețea generoasă a comunicării cu valori exclusiv spirituale, pentru a rămîne închistată doar în senzualitate.

Tendențios din fire, cu apetitul stărilor-limită, Kierkegaard se dedă aici, de fapt, la critica amoralității hedonismului, trăirilor nestăpînite, donjuanești, a căutărilor de experiențe trăite fragmentar în goana momentelor sortite să umple vidul existențial al omului care nu a trăit experiența păcatului[1].

Bineînțeles că acest mod al trăirilor intense, fără de frîu, din pasiune doar pentru plăcere, a fost analizat critic, pentru a se demonstra empiric convertirea lui finală în boală, desperare și eșec. Dar cu toată valoarea negativă care i se atribuia esteticului în sensul adoptat, se resimte totuși, prin locul privilegiat existent în exegezele filosofului, și o simpatie secretă. Căci — spune Kierkegaard — în *stadiul estetic*, chiar dacă acesta reprezintă un moment negativ al omului, eșecul poate fi depășit cînd victima sa posedă forța care să depășească acest prag, pentru a atinge *stadiul eticului* și mai apoi pe cel al *credinței:* doar ajuns la acest liman — susține gînditorul danez — omul va tinde spre un Univers coerent, pătruns de responsabilitatea față de sine și de semeni . . .

Se confirmă, așadar, morala practică a filosofului față de ceea ce am bănuit noi mai înainte: fuga lui Kierkegaard de Regine Olsen a fost precum cea a lui Parsifal cel pur, cînd a respins ademenirile lui Kundry, din imbolduri salvatoare și spirit creator.

Nimic nu ne oprește să reflectăm că au mai existat artiști creatori care au procedat la fel, spre beneficiul operelor rămase. Dar toți acești maeștri, indiferent de iluziile în care au eșuat în cele din urmă, au creat deopotrivă sub imboldul *etern-femininului*[2].

[1] Desigur în această critică se viza mai degrabă latura estetismului decît sensul propriu al esteticului, deoarece gînditorul danez se referea mai mult la modul de existență al tipului *dandy*, caracterizat prin felul său de a-și consuma viața în cadrul unui paradis artificial în calitate de „artist al vieții" — situat dincolo de orice condiționare sau ideal social; un astfel de om al vanității ludice, cu un vid sufletesc și ambiție elitară de dominație, se asemăna întrucîtva și cu Kierkegaard în faza primei sale tinereți, repudiat apoi, pe măsura anilor, de către filosoful de mai tîrziu.

[2] Această viziune triadică susceptibilă de relativizare, în care se marchează itinerariul celor *trei stadii pe drumul Vieții*, nu depășește cu nimic stilul epocii, îmbibat de protest, utopie și resemnare. Așadar, de la bucuria vieții, simțită de către estet, însul devine etician devotat seriosului, apărător al tuturor convențiilor sociale, ca, în final, cel devorat

În luptă cu sublimul

Continuînd drumul comparatist, ne simțim datori să mai înaintăm cîțiva pași pentru a întregi profilul lui Mozart și al lui Wagner, ajutîndu-ne și de unii dintre sateliții lor spirituali, care au stîrnit reverberații în întregul spațiu cultural al epocii.

Nu vom continua această investigație de dragul schițării unor portrete sau a unor simple pagini de istorie, ci doar din tentația de a demonstra și de astă dată corespondența dintre viața fiecărui autor și a operei sale — astfel cum am surprins-o la sufletul bîntuit de neliniște al lui Kierkegaard. Numai în acest mod, *Don Juan* și replicile sale de diferite nuanțe vor căpăta reliefuri și sunete noi, demne de a fi cunoscute.

Întorcîndu-ne acum la divinul Mozart, nu ne vom servi doar de speculațiile biografice care au mers pînă la supoziția că, în opera *Don Giovanni*, autorul ei și-a fabulat propriul său destin: vom admite, cu acest prilej, doar unele afinități care au putut lega un autor de eroul său, influențat de zonele adînci ale sufletului. Bineînțeles că o astfel de asociere posibilă o vom întîlni doar la marii artiști care au posedat șirul complet al tuturor stărilor afective, traductibile expresiv prin forța geniului[1].

---

de eșecuri să eșueze în credință himerică. Nu cumva — s-au întrebat unii — această ascensiune iluzorie pe scara vieții evoluează după curba coborîtoare a fiziologiei?

Dar nimic nu poate fi concludent, dacă ne gîndim că inițiatorul pozitivismului, Auguste Comte (1798—1857), deși era încă sub influența elixirului romantic, a creat tot pe atunci *Legea evolutivă a celor trei stadii*, care pornea drumul invers, de la teologie la știință.

Iată cum un alt gînditor, dușman al sistemului în filosofie și al dezordinii, dar de ajuns de sentimental, a putut totuși tînji, în sfîrșit, după *rațiune*.

[1] Nimic senzațional în aceste presupuneri care ar putea anticipa modul de creație al unui Goethe sau Wagner, ceea ce a determinat pe Friedrich Gundolf (1880—1931) să-și lanseze ideea că opera este punctul de întîlnire dintre viața poetului și propria sa creație.

Întîlnirea dintre seraficul Mozart și acest mit întunecat a avut loc în 1787 cînd Lorenzo da Ponte i-a dat comanda, pentru ca în același an, la mijlocul toamnei, opera sa să se cînte în premieră la Praga. Între timp, un trist eveniment adumbrește pe marele artist: moare Leopold Mozart, tatăl compozitorului, ființa care s-a preocupat în amănunt de educația și izbîndirea carierei copilului-minune. În ultimii ani, strînsele legături dintre tată și fiu se răciseră, căci, în urma căsătoriei lui Mozart cu Constanze Weber, sora neîmpărtășitei sale dragoste, Leopold îi va prezice numai nenorociri, încununate de un sfîrșit nefast, prin argumente pe care le va dezvolta în scrisorile sale. Moartea tatălui său în plină creație a lui *Don Giovanni* va crea complexe în sufletul compozitorului, căci începutul nenorocirilor prezise se împlinise, după care avea să urmeze îndeplinirea

A trebuit însă să se scurgă două secole ca să se poată verifica uimitoarea întindere a spectrului sensibilității mozartiene, apte să acopere toate nuanțele de sentimente. Astfel se explică faptul că omenirea gînditoare a început să se recunoască tot mai mult în lumea mesajului lui Mozart, indiferent de convingerile sale intelectuale. Iubit pe rînd, de la clasici la expresioniști, astăzi modernii îl adoră datorită detectării în el a marii neliniști, statornicite în diferite proporții. Oglindind o permanență istorică, el a știut cu ușurință să domine în faldurile unei veselii jubilatoare sau ale unei nepăsări senine, întocmai ca eroul său, Don Giovanni; dar în prezența sa olimpiană se va descoperi permanent spectrul infernului existenței. Trebuie evidențiat în plus, la Mozart, un lucru și mai rar care l-a înălțat alături de marii artiști ai lumii: puterea sa de a-și gîndi propria distrugere fără să-și tulbure armonia ce-l înconjura ca un nimb. Prin acest dar, el

---

celorlalte hărăzite. Identificarea sa cu Don Giovanni, pasionatul eternului feminin și asasinul involuntar, începuse să prindă viață pe măsura avansării în ilustrarea muzicală a poemului.

Eroul nu mai pare un laș asasin, evitînd prevenitor duelul, în schimb Comandorul aproape că se aruncă în sabia lui, iar în timpul agoniei victimei, Don Giovanni, într-un moment unic de grație, îl va plînge sincer ca pe o rudă apropiată. În ceea ce privește grupul de femei ce se dezlănțuie pe scenă, se pare că au un punct comun: eșecul în dragoste, pe care și-l intuiește cu amară ironie și compozitorul. Se constată pe deasupra că, după moartea tatălui său, compozitorului nu-i va mai reuși nimic în viața privată, iar insuccesele sale se pot asemăna cu cele ale lui Don Giovanni, pe care Leporello, conștiința sa plîngătoare și bufonă, îl va pune deseori în gardă.

La chemarea Comandorului dincolo de mormînt, sufletul torturat al lui Mozart va simți că prezicerea tatălui său este la fel de inexorabilă, deși el nu își simte vreo vină. Totuși el era pregătit să-și primească soarta — dovada palpabilă rămînînd scrisoarea din 4. IV 1787, adresată lui Leopold, cu cîteva zile înainte de a-l pierde:

„... *Că moartea este adevăratul scop al vieții, m-am familiarizat atît de mult cu această excelentă și veritabilă prietenă a omului, încît mutra ei, în afară că nu prezintă nimic înfricoșător pentru mine, îmi este foarte mîngîietoare și calmantă. De aceea mulțumesc Domnului că mi-a acordat fericirea să prind prilejul înțelegerii de a o cunoaște ca pe cheia adevăratei noastre fericiri*".

Astfel se explică de ce scena damnațiunii lui Don Giovanni — care, în secolul XVIII îmbibat de ironie și scepticism, fusese ignorată dacă nu tratată ca o farsă — Mozart o va face să vibreze admirabil, ca și cum blestemul patern reactivat i-ar fi fost mereu prezent în memorie. Orchestrînd superb, cu o rezonanță unică, propriul său dezmodămînt, el pare că sfida învinuirile ce el singur și le adresa. O astfel de interpretare *psihobiografică* a îndemnat pe Maryvonne de Saint-Pulgent înspre viziunea unui Mozart revelat prin Don Giovanni. Un Mozart care va continua să-și cînte propriul prohod în nemuritorul său *Requiem*...

și-a transmis protestul împotriva unui destin nedrept, intuind, în cele din urmă, și impasul, denumit atît de arbitrar de către moderni prin cuvîntul *absurd*.

Cel ce ajunsese să-și impună zilnic, înainte de culcare, gîndul posibilității unui grabnic sfîrșit își înteța munca. „A compune mă obosește mai puțin decît odihna" — scria el în ultimele zile, atunci cînd se încleștase în lupta finală cu timpul, pentru îndeplinirea destinului și a intrării sale în eternitate[1].

Astfel se poate înțelege cum apropierea lui Kierkegaard de miracolul Mozart a putut alimenta opinia că operele acestora pot fi decelate în chipuri foarte diverse, dar ce reprezintă autorii lor rămîne o problemă deschisă.

Cînd ne gîndim, în analizele noastre, la unele apropieri dintre artiști, nu vom face referințe numai la identități, ci chiar la contraste sau la date complementare, singurele care atrag și devin mai rodnice. În acest sens, socotim că și la înțelegerea Titanului de la Bayreuth vor fi necesare cîteva elemente-cheie *psihobiografice* și — pe măsura spațiului de care dispunem — o referire la martorii epocii sale; fără aceste sondaje nu pot fi explicate tonurile întunecate, adierea timbrului grav și stimulator al compozitorului, cu care a izbutit să capteze lumea.

Cu greu se pot găsi asociații între discursurile muzicale ale lui Mozart și Wagner, și aceasta nu numai din cauza cîmpurilor stilistice în care le-a fost dat să evolueze. Chiar în avara sa lume a umorului, Wagner nu și-a ascuns solemnitatea și cutezanța-i mîndră, în stare să dezvăluie adîncurile prin răscolirea și jubilația sentimentelor. Iar la Mozart îi trebuie multă suplețe ascultătorului în citirea acelei gravități adînci, cu ecouri sumbre, sub faldurile iureșului de veselie, nepăsătoare și senină.

Înrudirea lui Mozart cu Wagner pornește totuși de la similitudinea unor gene ale neliniștii existențiale, cu reflexe atît în viața, cît și în opera lor. Wagner ne mărturisește doar că partitura lui *Don Giovanni* fusese, în tinerețe, cartea sa de căpătîi — document care trebuie să ne dea de gîndit. Pe de altă parte, filosoful Kierkegaard, ce fusese fascinat de aceeași capodoperă, a văzut lumina zilei în același an cu Wagner care avea să-i supraviețuiască aproape 30 de ani; din nefericire, cît a trăit filosoful danez nu i-a fost dat să cunoască *Tannhäuser* — poemul încărcat de imagini antitetice, adînc reflexive și vizionare, foarte apropiate de concepția sa etică. Deoarece, printr-o coincidență a stilului romantic în care a proliferat opera, cavalerul Tannhäuser, eroul wagnerian, a evoluat în dramă pe întregul drum figurat în etapele prescrise de către gînditorul danez, și anume de la *stadiul estetic* la cel *etico-religios* (așa cum, dealtfel, a evoluat și viața eroului real, a spaniolului Don Miguel de Mañara). Bineînțeles că punerea în scenă a lui Wagner s-a îmbogățit și cu alte semnificații, amplificate și de o muzică *nouă*, ce i-a sporit esențele.

În continuarea ideii noastre, vom observa cum, odată cu compunerea dramei muzicale *Tristan și Isolda*, Wagner a izbutit să exprime prin muzică, complexele psihologice ale dragostei fără egal, incluse în suferință și dorință, traducînd astfel, prin forța geniului, transfigurarea impasului la care ne poate conduce *stadiul estetic* al existenței. Astfel de trăiri, suave și chinuitoare, deveniseră pentru compozitorul atît de greu încercat doar motive demne de ilustrat în sectorul diafan al muzicii; această sublimare a dragostei, epurată de tot ce este material, ar fi încîntat de asemenea pe rigoristul gînditor danez.

Încercînd acum să explicăm opera artistică wagneriană prin viața sa, semănată de un nesfîrșit șir de eșecuri de-a lungul unui drum plin de capcane, vom putea mai bine aprecia unitatea măreței sale concepții artistice, care pot motiva din plin compromisurile unei întregi vieți de artist.

Să începem, mai întîi, cu cîteva cuvinte despre *omul* Wagner.

Întreaga sa făptură personifică un efort concentrat numai spre gloria artei sale. Viața aventuroasă, dirijată de caracterul său complex, greu de definit, a fost canalizată numai spre îndeplinirea unui plan de creație impus. Nimic nu este pornit din setea de plăceri fără să-i lărgească orizontul creator. Căci pînă și căutările sale în cuprinzătoarea sferă erotică l-au condus, în acele momente de răscruce, la sprijinirea de către alții a carierei lui șubrede și, în final, la desăvîrșirea marilor sale opere. Nu vom pomeni acum nimic despre unele intervenții incredibile care i-au salvat existența; mai important socotim să arătăm cum a izbutit acest artist de conformație fizică mai puțin robustă să domine prin geniu și muncă îndîrjită, rămînînd, în final, demn de toate ajutoarele primite din partea celor din jur. Boala sa, de care va pomeni mereu marele artist, devine o sănătate deghizată, avînd multe resurse pentru sublimarea suferințelor; el va rămîne însă mereu preocupat să nu ajungă la drumul său ultim

[1] Scrisoare fără adresă, datată septembrie 1791 (probabil către Lorenzo da Ponte, care locuia pe atunci la Londra. Originalul e în limba italiană).

înainte de a-şi fi terminat misiunea. Veşnic revoltat şi solitar, neobosit într-o acţiune pe care singur şi-o impunea, va tînji după libertate, şi — în mod paradoxal — va cîştiga cu greu încrederea în propriile sale forţe. Abia la vîrsta de 30 de ani va fi stăpîn pe individualitatea sa creatoare, pentru ca peste un deceniu să înceapă să-şi presimtă sfîrşitul, ca Mozart[1].

Doar prin siguranţa cîştigată la maturitate, plătită cu cazne le îndurate în trecut, marele artist va rezista multă vreme, bîntuit de melancolie şi insomnii. Prin această bravură a răbdării, el a izbutit să-şi împrospăteze deseori energia — însă adevărata bucurie de viaţă nu a putut-o resimţi decît ca un obiect al închipuirii sale de estet îmbătat de artificial. Numai arta sa a putut-o trăi aievea, pe măsură ce, parcurgînd drumul de ascet al Vieţii, opera wagneriană se desăvîrşea[2].

Nu poate fi nimic mai riscant decît opinia potrivit căreia marile poeme muzicale ale maestrului începuseră să cedeze diferitelor dispoziţii fiziologice ale vîrstei. În realitate, după cum se va vedea, artistul nu-şi va nega opera sa anterioară după ce a ajuns la ultima sa treaptă, ilustrată prin drama *Parsifal*. Chiar dacă drumul etic al etapei sale finale coincide cu cel visat de către gînditorul Kierkegaard, compozitorul a urmărit în decursul creaţiei sale să închine imnuri tuturor valorilor Vieţii. Dealtfel, opera lui Wagner nu se bucură de o cronologie precisă privind temele abordate.

Marele reformator al artei *şi-a gîndit global concepţiile*, pornind cu luciditate să dureze, pe căile goetheene, idealul solidarităţii umane în spiritul înţelepciunii acumulate şi rîvnite încă din tinereţe. Munca sa va rămîne o monumentală construcţie cul-

[1] La 39 de ani, Wagner va scrie surorii sale: ... „Munca mea este singura care mă mai ţine pe picioare, însă nervii sînt atît de slăbiţi, încît nu-mi pot acorda lucrului mai mult de două ore pe zi".

Nu ne vom mira cînd compozitorul nu mai poate spera în finalizarea lui *Tannhäuser*, iar mai tîrziu va deveni total injust cu sine în zilele luptei sale cu drama *Tristan şi Isolda*, pe care o va socoti „muncă de cîrpaci" ...

[2] La început s-au ivit momentele cînd, în plină creaţie, Wagner visa să renunţe la artă pentru a da friu plăcerilor vieţii, la fel cum va fi tentat Tannhäuser să o facă (Scrisoarea compozitorului către Franz Liszt, 1853). Abia mai tîrziu compozitorul va opta pentru soluţia cultivării creaţiei ca mijloc de salvare, compunînd *Tristan şi Isolda*. În acest fel, Wagner dădea vieţii valoarea unui mijloc pentru un scop mai înalt (Scrisoarea compozitorului către Mathilde Wesendonck, 1858), pentru ca în drama muzicală *Maeştrii-cîntăreţi*, să figureze înţelepciunea eroului în faţa tentaţiilor deşarte ale acestei lumi, renunţînd în favoarea idealurilor umaniste.

turală cu ţel artistic, în care se răsfrîng valori doctrinare etice, ca la marii titani ai lumii[1].

Ca exemplu grăitor de tipuri de artişti prizonieri ai *stadiului estetic*, în viziunea kierkegaardiană, ne va reţine şi personalitatea poetului şi criticului de artă Charles-Pierre Baudelaire — cel care i-a închinat artei wagneriene pagini de antologică valoare şi înţelegere precoce. Oprindu-ne cu atenţie la Baudelaire, vom avea prilejul să ne întregim şi tabloul chipului maestrului german, arătînd şi aspectul ciocnirii sale cu lumea, opreliştile sale survenite în lupta pentru Sublim, cu întîmplările şi necesităţile ei.

Intermezzo-ul nostru începe cu descrierea eşecului dramei muzicale *Tannhäuser* la Paris.

Nu se găsise încă mijlocul izbîndirii acestui nou gen de teatru în Germania, şi de abia prin promiţătorul joc de culise, iniţiat apoi în capitala Franţei în primăvara anului 1861, compozitorul va începe să-şi recîştige încrederea; tot atunci el va găsi prilejul să-şi revadă partitura, dînd unor scene un spor de strălucire, prin apropierea operei sale de lucrările de maturitate[2].

Adevărata premieră trebuia să triumfe acum, deoarece printr-o risipă de zel — cu care Germania acelor timpuri nu-l obişnuise pe compozitor — se pregătiseră toate amănuntele spectacolului, cu concursul unor interpreţi de elită. Totuşi influenţele cercurilor diplomatice nu au fost atît de suverane încît să sprijine pînă la capăt pe artistul aureolat de legendă, ca pe un profet al unei noi muzici, explicitată în atîtea lucrări teoretice. Cabala, reprezentînd prostia triumfătoare, îşi pregătise din timp fluierele, ceea ce a determinat pe compozitor să-şi retragă opera după al treilea spectacol. Desigur că influenţase la acest dezastru mai puţin opoziţia omului de rînd, cît manierele autoritare ale lui Wagner, prin contactele sale dificile, sau prin climatul de

[1] Thomas Mann — *Adel des Geistes*, Stokholm, 1945, Berman—Fischer Verlag.

[2] Ne referim la introducerea în spectacol a unui număr coregrafic *impus*, care condiţiona reprezentarea operei pe scena Academiei Imperiale de Muzică din Paris; compozitorul se văzu astfel silit să opereze o legătură directă între *Uvertura* actului întîi şi primele două scene ale dramei, reforjate într-o mirifică *bacanală* şi un spectaculos *duet de dragoste*. Un spor de frenezie şi langoare colorau inegalabil aceste noi pagini, printr-o tehnică orchestrală uluitoare, cîştigată între timp, în ciuda riscului de a adînci dezechilibrul stilistic al întregului, gîndit în etape. În schimb, simţ.ismul cîştiga şi prin dezlănţuirile sale de ritmuri şi gusturi păgîne, prin alaiuri de iluzii vane, sugerate de grota vrăjită a Venerei.

frondă, stabilit de orchestranți, în timpul celor 164 de repetiții care s-au derulat zi de zi. Nu era vorba nici de un proces artistic, des întîmplat pe scenele franceze de odinioară, așa cum a fost celebra „*bataille d'Hernani*": la această cădere a intervenit gustul superficial al potentaților constituiți în cluburi, stăpînii filistini ai intrigilor de culise, ai șovinismului, ai acelui „*clair esprit français*" față de „nebuloasa mitologie germană" . . .

Un fel degradant de a simți politic se reflectă în toată presa pariziană din luna martie 1861, document de epocă, existent în arhiva operei pariziene, în care, pe lîngă lătrăturile pigmeilor ne-au rămas și cîte ceva din atitudinile unor muzicieni și scriitori[1]. Dar dintre oamenii de bun simț și înarmați cu curaj pentru interpelarea perturbatorilor, apar, pe lîngă prietenii pertinenți ai compozitorului, și Charles Gounod de la care ne-a rămas un admirabil cuvînt: „De mi-ar da și mie Dumnezeu o asemenea cădere!"

O voce, rămasă în partimoniul culturii universale, avea să domine pe toți acei apărători ai veșnicului artist neînțeles, ce a dominat secolul: este vocea lui Charles Baudelaire, poetul corespondențelor dintre parfumuri, culori și sunete, cel ce a pătruns, profetizînd, în universul muzicii. Oare reforma wagneriană nu avea un punct comun de pornire, căutînd să înnobileze poezia prin altoire cu muzica?

[1] „. . . Nu numai Dl Wagner a fost învins seara trecută, dar și germanismul exagerat, care rezumă toate enormele sale defecte" *(La Presse)*.

„Muzica sa a apărut ca cel mai insuportabil zgomot . . . Votez cu majoritatea contra acestei pretinse Muzici a viitorului, care este supliciul prezentului" *(Le Feuilleton du Nord)*.

„O plictiseală masivă, de nedescris" . . . *(Le Pays)*. „Un succes al ilarității, față de care opera bufă, jucată de către trupa cea mai deșucheată, ar fi putut pe drept cuvînt să se arate geloasă . . . Ai fi putut să nu fi francez pentru a nu te amuza" *(L'Opinion Nationale)*. „Dl Wagner pretinde că face o revoluție; el nu a făcut decît *une émeute*" *(L'Art Musical)*.

„Este revanșa de la Solferino" *(Le Monde Dramatique)*.

„Existau în seara trecută, în orchestră și în amfiteatrul Operei, 20 de compozitori francezi care au scris opere superioare față de tot ce a scris Dl Wagner, cel ce vine să se erijeze în reformator inspirat și în infailibil geniu" *(Le Constitutionnel)*.

Hector Berlioz, atît de interesant în foiletoanele sale muzicale, a predat de astă dată pana de critic unui confrate, lăsînd totuși să-i scape o scurtă declarație: „Presa este unanimă pentru exterminarea sa. În ceea ce mă privește, sînt răzbunat cu cruzime".

Pe lîngă nesăratele butade ale unor Rossini și Auber, atît de îndepărtați de probitate și înălțime în creația artistică, apare, în aceeași cronică, atitudinea la fel de obtuză a lui Prosper Mérimée, celebrul nuvelist, arheolog și istoric, cercetătorul asiduu și oficial al monumentelor de arhitectură.

Răspunzînd prompt unui pamflet apărut după primul spectacol parizian, Baudelaire apăra în Wagner instinctul său dramatic ce izbutise să lupte contra frivolităților timpului, prin glasul adevărului artistic peren, sub noua expresie a firii moderne. Iar după căderea lui *Tannhäuser*, poetul intervenea din nou printr-o vehementă diatribă, avertizînd pe denigratori să-și sărbătorească mai puțin gălăgios un triumf, nu dintre cele mai onorabile, pe care îl socotea de scurtă durată[1] . . .

Poetul francez devenise dîrz fiindcă vedea de departe Frumosul multiform planînd mult deasupra regulilor vechi și a lipsei de personalitate. Nu s-a sfiit să adreseze direct maestrului german, trecînd peste propriul orgoliu, prin celebrele cuvinte: . . . „Vreau să vă spun că vă datorez cea mai mare încîntare muzicală pe care am resimțit-o vreodată".

Răsfoind *Florile răului*, cartea capitală a poetului, măsurată azi la scară universală, iar în trecut mult hulită și urmărită penal, vom găsi, printre poemele ciclului *Spleen și Ideal*, și un *Don Juan în infern*, în cinci strofe condensate și sonore, dar dăltuite în arabescuri pure.

În fața acestei pagini mai puțin notorii zăbovim totuși, avînd viziunea unei clipe rare, unde tulburarea ne apare congelată într-un tablou august, emoționant, aproape de vizionarul Dante, în care nu mai este loc pentru sfîntul Toma[2].

Momentul ne îndeamnă să ne apropiem și mai mult de Baudelaire, căruia începem să-i întrevedem preocupări și gusturi ce se întretaie cu cele ale unui artist de răscruce, bîntuit de ten-

[1] Articolul lui Charles Baudelaire, publicat în *Revue Européenne* din aprilie 1861, republicat sub titlul: *R. Wagner și Tannhäuser*.

[2] Don Juan plutește pe unda subterană a Stixului, întîmpinat și hăituit de convoiul său de victime; fețele dramei apar treptat pe adevăratul lor nume, cu tragicul lor rol pămîntean. Iată, spre pildă, nelipsita și impunătoarea siluetă a *Omului de piatră în armură*; superbul erou continuă și aici să sfideze suveran, privind numai, fără să pară că înțelege ceva, aidoma Morții:

„Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noire;
Mais le calme héros, courbé sur la rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir."

(Un cavaler în zale, cioplit în piatră parcă,
Tăia în cîrmă valul, imens și negru spic . . .
Dar, rezemat în spadă, eroul calm din barcă
Privea la dîra apei nevrînd a ști nimic.)

— trad. *C. D. Zeletin* —

dinţele neconsolidate ale vremii; numai astfel de împrejurări l-au determinat să reia şi să dezvolte anumite teme romantice, sub un nou fior expresiv. Frustrat de căldura unei familii, acest mare creator prin vocaţie, fără a fi preocupat de vreun sistem sau de vreo acoperire prin atestate culturale, ni se dezvăluie treptat ca un tovarăş de drum al claustratului Kierkegaard, pînă la un punct de răspîntie. Continuă ciclul artiştilor damnaţi şi melancolici, cu vocaţia martirului inadaptabil, compensînd lipsa de apărare prin revoltă faţă de idolatria aurului. Căci, cu sentimentul unei însingurări bine întreţinute, pare să fi crezut în eliberarea omului pe cale strict individuală, iar nu prin fapte colective care pot aduce rezultate imediate; aşadar, utopia *estetului* copleşea simţul realităţii. Urmează deosebiri de nuanţe care fac din Baudelaire o variantă foarte posibilă a virtuozităţii de a te ascunde şi de a-ţi canaliza slăbiciunile şi suferinţa în creaţie.

Deghizarea lui Baudelaire în cinic, chiar în faţa intimilor, se făcea din protestul unui *dandy* mai puţin excentric vestimentar, dar posedînd o anumită etică lipsită de prometeism, pentru a deveni un adevărat „artist al vieţii", amator al paradisurilor artificiale; prin această aplecare, el nu a devenit propria sa caricatură care să definească pe omul snob prin veleitarism fără blazon sau pe impostorul cu dorinţa de a părea cu totul altceva decît ceea ce poate da societăţii. Chiar atunci cînd viaţa se va consuma în întregime în *stadiul estetic* din concepţia gînditorului danez, confruntările sale dintre simţuri şi raţiune se vor dovedi mai dramatice prin viziunile poetice macabre şi apetenţa sa pentru exhibiţii morbide, care îl vor conduce la un eşec total[1].

Nu ne va mai mira dacă moştenirea sa literară se va sustrage, asemenea celei rămase de la filosoful danez, oricărei clasificări sau critici metodice. Căci reflexele analogiilor, care zăceau disimulate în formele sensibile ale universului, se exprimau în viziunea panteistă a poetului mai mult prin efectele muzicalului — intuiţie ce conţinea, în germene, Arta Viitorului. Dar numai într-un anumit fel de muzică Baudelaire descoperea ecourile incandescente ale propriilor sale poeme ale sensibilităţii.

[1] În cîntărirea femeii, adoraţia şi oroarea se vor împleti la Baudelaire prin insolite justificări teoretice: detestarea ei, ca pe orice produs al Naturii, şi adorarea ei doar ca mijloc de încorporare artistică. Astfel, Adélaïde Sabatier („Venus cea albă") îi va inspira amorul elevat, iar mulatra Jeanne Duval („Venus cea neagră"), amorul venal... Iar atunci cînd decepţiile şi înşelătoriile vor zdruncina inima marelui poet, abuzul narcoticelor îl va conduce la pragul fără întoarcere al spitalului.

De abia acum trebuie să înţelegem cum, în pomenitul studiu dedicat dramei muzicale *Tannhäuser*, poetul a reuşit la acea oră să demonstreze cît de adînc i se insinuase arta wagneriană, determinîndu-i reacţiile; doar aici a putut descoperi neliniştea, revenirile neîncetate către o voluptate care promite să aline, dar niciodată să stingă setea şi bătaia cruntă a inimii; iar el va putea mai apoi să sugereze, prin haloul unui cuvînt cu aparenţe de inexactitate, atît nuanţa, cît şi vagul, realizarea sentimentului nehotărît, clarobscurul senzaţiilor, halucinaţia, cît şi alchimia verbului...

Această nouă sensibilitate, pătrunsă în florile deschise ale poeziei, va contamina rodnic evanghelia simbolismului şi a impresionismului, fără să cruţe mai tîrziu nici liniştea, nici talazurile expresionismului.

Dacă Wagner nu a avut prilejul să se întîlnească vreodată în secol cu Kierkegaard, măcar cîteva ore ca Goethe cu Beethoven, în schimb a avut parte în ultima sa perioadă de viaţă de prezenţa lui Friedrich Nietzsche. O prezenţă cu lumini tari şi umbre ciudate, ce ne pot figura într-un fel doar cîte ceva din silueta lui Kierkegaard, generatorul de adoraţie şi adversitate. Odată cu Nietzsche, nu ne vom îndepărta prea mult de familia de artişti gînditori de care ne-am ocupat în aceste pagini ultime.

Căci Nietzsche a vieţuit, după modelul teologului danez, într-o pustnicie şi mai mare, şi la fel de cast, lăsînd, în schimb, să se odihnească, în opera sa, un convoi infernal de aventuri ale cunoaşterii. Apoi, atît Kierkegaard, cît şi Nietzsche şi-au socotit drept pasiune actul gîndirii, a cărei expresie totală nu poate fi încorporată decît în muzică[1].

Stadiul estetic al vieţii lor se va sublima, în cele din urmă, prin descoperirea unei Isolde — după care vor tînji, în paginile lor vibrante, pînă în ultimele lor clipe. Kierkegaard, prin Mozart, şi Nietzsche, prin Wagner, se vor ancora de miturile lui Don Juan şi Tristan — opere trăite doar în visul refuzat de fiinţa lor şi care totuşi reprezintă propria lor umbră[2].

Şi dacă ne mai ambiţionăm să găsim alt fir conducător în labirintele sufleteşti ale lui Kierkegaard şi Nietzsche, ne vom mai izbi de alte nuanţe pentru a-i putea cîntări cum se cuvine. În calitate de poeţi şi muzicieni rătăciţi în filosofie, amîndoi

[1] Referire la lucrarea lui Nietzsche — *Dincolo de bine şi de rău*, unde se afirmă că, în muzică, pasiunile sale îşi sînt lor însele obiect al bucuriei.

[2] Denis de Rougemont — *Les mythes de l'amour (Kierkegaard et Don Juan)*, Paris, 1961, Union générale d'Editions.

și-au îndreptat tirul contra intelectualismului vremii, iar prin exprimarea lor sugestivă, sub formă aforistică, atacau degenerarea și devitalizarea civilizației. Dacă Kierkegaard poseda unele scăpărări de fobie culturală, precum și umilința omului socotit fără de autoritate, Nietzsche se considera apostolul și profetul unei culturi care să afirme superior vitalitatea umană, în numele marii sale pasiuni pentru Artă; în timp ce primul se socotea doar un far de orientare, lăsînd fiecărora libertatea de a-și găsi adevărata lor cale, celălalt se vroia un reformator cu indicații precise, trăind intoleranța iconoclaștilor.

Și totuși semnalul în noapte al lui Kierkegaard ne poate tulbura mai mult liniștea, și poate am rămîne mai săraci dacă am umbla după admirabilele promisiuni ale lui Nietzsche...

Dar ne grăbim să punem în paranteză aceste comparații, deoarece ne rezervasem spațiu ca, în încheiere, să evocăm numai întîlnirea dintre Richard Wagner și Friedrich Nietzsche — o poveste cu alt fel de învățăminte.

Era momentul cînd fiecare întîmplare începuse să răzbune pe Wagner, întrucît căderea lui *Tannhäuser* la Paris devenise acum o piatră de temelie pentru gloria sa, ce se întinsese ca a unui profet într-o țară străină. Valoarea lui va pătrunde în curînd și în ținuturile nordice, de obîrșie, unde maestrul s-a putut întoarce odată cu încetarea exilului său politic.

Fanaticii wagnerieni începură să apară ca sub semnul unei baghete magice; parcă toate forțele acestui secol se uniseră pentru ca visul utopic al unui artist reformator să poată fi realizat într-o singură viață.

Apare regele Ludovic II al Bavariei, salvatorul încoronat, care va îndrepta spre zenit pe Richard Wagner, odată cu premiera de la München a dramei *Tristan și Isolda*; iar în locul lui Baudelaire, printre marii inițiați se va ivi și tînărul profesor Friedrich Nietzsche, sufletul de artist dublat de o uluitoare putere de iscodire a culturii, cu perspectiva de a încheia cugetarea veacului.

Vom închina ultimul episod acestui caz de fanatic wagnerian, mult mai complex, care a evoluat de la dragoste la ură, pe măsură ce curba sa psihică va intra în declin din cauza bolii.

Ne aflăm în anul 1869, cînd profesorul de filologie al Universității din Basel ardea de dorința de a-l cunoaște pe revoluționarul amnistiat Richard Wagner, amîndoi posedînd cultul comun al Artei Viitorului, menite să solidarizeze lumea. Istorica întîlnire s-a petrecut la vila din localitatea Triebschen, pe țărmul alpestru al lacului Celor Patru Cantoane, unde compozitorul se refugiase pentru a lucra în liniște, sub oblăduirea Cosimei, fiica lui Franz Liszt. Familia sa, nelegitimă, adunată în noul refugiu ce-l îndepărta de discordiile lumii, se armoniza de minune cu spiritul teatrului său plin de libertăți; cît despre tînărul vizitator, aplecat spre sarea culturii mitice, părea că intră în marele miraj al vieții sale.

Și astfel, doi oameni dintre cei mai reprezentativi ai veacului, posesori ai unor ascuțite minți creatoare, au schimbat idei mulți ani în șir. Au glosat aprins despre decăderea Europei și despre posibilitățile regenerării ei prin *artă* ca suprem moment creator al culturii, despre descoperirea esenței ascunse a Vieții prin reformularea *artistică* a lumii, despre toate realitățile artistice și sociale ale vremii sub influența iluziilor iluministe, despre revoluțiile nereușite și strivite de o etică fățarnică. Toată această eflorescență de idei, deosebit de înaintate, te întorceau paradoxal la romantici, prin darul de a ghici intuitiv ascunsurile existenței sub acțiunea iscoditoare a miturilor; pentru sintezele finale, cei doi au fixat în comun reconcilierea unor principii polare, ce au generat vechea tragedie elenă, iar în prezent — drama wagneriană.

Colaborarea prielnică pentru idei noi delimita rolurile fiecăruia în parte: Wagner s-a manifestat ca impuls, reactiv, catalizator; în schimb, Nietzsche a cristalizat, prin puterea sa de pătrundere, gîndirea difuză a partenerului său la fel de preocupat în reformarea moravurilor.

Relațiile dintre cei doi prieteni — de generație diferită, dar atît de uniți prin idealul lor — au continuat și după ce Wagner s-a mutat la Bayreuth, urmărindu-și riguros misiunea vieții sale. Nu se poate vorbi de o cale la fel de luminoasă ce i se hărăzea lui Nietzsche.

Căci, între timp, ideile sale largi, cu apetit pentru noi concepte etice sfărîmătoare de idoli, îl transformaseră în vizionar al puterii și vitalității, demascînd fără menajamente filistinismul și lașitatea epocii. Evoluția sa psihică a condus pe filosoful culturii pe panta inconsecvenței, pornind la cugetarea liberă, de profet lepădat de orice autoritate care să-i fi putut înfrîna iluzoriile sale precepte etice. Cel ce fusese omul care a studiat cel mai lucid pe prietenul Richard Wagner, fără să-l părăsească vreodată din gîndurile sale, începuse, în final, să se preocupe în ce măsură monumentala creație a acestuia își avea limitele sale, stîrnind — după propria mărturisire — influențe nefaste. Dar la încăierarea sa cu autorul lui *Tristan* nu a contribuit numai noua sa ideologie de răspîntie, ci omeneasca încolțire a unei ri-

valități pe care filosoful și-a intitulat-o, în notițele sale, cu termenul ambiguu: *dezamăgire*.

Cuvîntul invoca, cu amărăciune, fericitele zile scurse, petrecute odinioară, fără întoarcere, la Triebschen — acele dese răgazuri ce se iviseră făcîndu-l să guste cu picătura din ambianța de neuitat creată de către Cosima, acea femeie apreciată a fi „de stilul cel mai înalt". Admirația în taină, dusă prea departe, marca stîngăcia celui ce nu-i fusese dat să analizeze la timp toate amănuntele vieții, inclusiv pasiunea dragostei[1].

Iar după deziluzie, ieșind umilit din luptă, potențarea resentimentelor sale a condus pe nefericitul filosof la confundarea punctelor de vedere în legătură cu Wagner și opera sa. El începuse să urmărească cum revoluționarul pribeag, în care crezuse, își consolida o fericire burgheză, prin protecția oficială a unui rege fanatizat de această „artă corupătoare"; se înspăimînta în ce măsură ambiția artistică a prietenului său creștea sub stăpînirea geniului coordonator al Cosimei cu care se însoțise, pentru a-și înlesni calea, precum și profilul convențional de erou.

Cum ar mai fi putut Nietzsche — dușmanul intransigent al ipocriziei și răsturnătorul de valori șubrede — să tolereze semnele de abdicare și de convertire ale prietenului, sprijinit acum peste măsură, spre satisfacerea vanității acestuia? N-ar fi fost mai *etic* ca Wagner să abdice de la capătul drumului său, numai de dragul de a întoarce spatele regilor și bancherilor care i-au finanțat întreprinderea, lăsîndu-și monumentul său în paragină?

În revolta lui Nietzsche se poate însă distinge un amănunt care determina pe filosof să sufere degeaba: faptul de a-și fi apreciat prietenul după preceptele unei morale „filistine" — pe care știm că el o repudia — și evitarea utilizării ideilor sale proprii în judecățile de valoare. Știm că filosoful credea numai într-o *elită* viguroasă, creatoare de artă, care să poată manifesta vitalitatea, opusă unei lumi lipsite de vlagă; o astfel de elită — ne învățase Nietzsche — era numai cea care deținea *voința de putere*, ca esență ascunsă a vieții; ea putea fi deasupra valorilor etice curente, influențînd criteriul adevărului. Cum se face acum că un artist ca Wagner, considerat pînă ieri punte spre *supraom*, putea fi judecat după criterii omenești, *prea omenești*?

[1] În aparență cu simțămintele stăpînite, dar cu sănătatea amenințată, inofensiv și miop, cum îi stă bine unui mare singuratic chinuit de prea mare inteligență, Nietzsche se distanța prin intoleranță și susceptibilitate — metehne ce nu au izbutit să atragă rafinamentul Cosimei. În schimb, el își cînta întru sine cele mai primejdioase aventuri, crescute cu măiestrie în meditațiile sale, sublimate mai apoi în scrieri gnomice.

Adevărul este că, la inaugurarea festivalurilor de la Bayreuth, moralistului i se deschise și mai mult rana amorului-propriu atunci cînd, invitat fiind, s-a simțit înăbușit printre convoaiele de fanatici, principi și regi, în timp ce „gloriosul histrion" — pe care Germania îl considera acum artistul său împărătesc — strîngea mîna lui Nietzsche, grăbit și convențional, printre noianul de invitați sosiți din toate colțurile lumii.

Învinuindu-și în sine prietenul de păcatul ingratitudinii, filosoful începu să treacă la critica noului teatru și a operei wagneriene. În zadar la Bayreuth părea că se uniseră, sub semnul mitului veșnic, spiritul ordonator al poeziei și cel revelator al muzicii, păstrătorul fiorului adînc al instinctului vital; acest templu al artei sintetizatoare, ce începuse să intre în conștiința poporului, devenise pentru Nietzsche o instituție ce tolera *josnicia* simțămintelor — trecînd drept cele mai înalte — la polul opus idealului *elin*, invocat în reveriile de la Triebschen. Astfel, procedînd cu o ipocrită imprudență la critica dramei muzicale *Tristan și Isolda*, el o va acuza de decadentism, morbiditate și isterie — tocmai el ce va continua să-și consume mitul pasiunii sale secrete pentru Cosima pînă la capătul unei unice aspirații, ca un autentic Tristan wagnerian.

Prin aceasta, crezul său *teoretic* se dovedea creat sistematic ca un corectiv al *propriului* său temperament năvalnic, mereu inhibat. Torturatul său suflet continua să profeseze, ca un autentic fiu de pastor, împotriva excesului de măsură, cu toate că, pînă în ultimele clipe, el va lăsa, pe ascuns, să-i scape lacrimi ori de cîte ori descifra la pian o pagină din *Tristan*, ca un adevărat artist rătăcit în filosofie[1].

[1] Cărțile-pamflet lansate apoi de Nietzsche împotriva compozitorului german, cu titlurile *Cazul Wagner* și *Nietzsche contra Wagner*, vor rămîne pentru posteritate pagini de dosar al unei boli necruțătoare, ce a umbrit personalitatea filosofului. Nu este vorba aici doar de păreri libere, combative, schimbate între fețe notorii, cum au fost, de exemplu, opiniile lui Kierkegaard despre Goethe sau duelul epuizant cu episcopul Mynster, „reprezentantul corupătorului oricărui adevăr".

În ceea ce privește strania acțiune polemică a lui Nietzsche nu poate fi decît o *dezicere* a suferindului ce și-a schimbat *semnul* sentimentului de adorare și prietenie, urmînd să-și trăiască o supremă dragoste negativă.

Indiferent de felul cum s-a manifestat în realitate evoluția caracterului lui Richard Wagner, cert este că acesta nu putea fi acuzat că a răspuns vreodată cu vreo concesie artistică față de societatea care, în final, l-a primit în sînul ei, artistul a *continuat să creeze privind doar în viitor*, în speranța că teatrul său va fi cîndva o hrană și un crez. Noul său templu ființa tocmai pentru o artă *fără compromisuri* și pentru omenirea întreagă. Dar în fața succesului neașteptat al prietenului său, Nietzsche

Desigur că astăzi, după decantarea valorilor în cernerea anilor, atît Wagner cît și Nietzsche, acești doi eroi ai culturii veacului trecut, au început să apară în dimensiuni mai aproape de realitate. Ursita a vrut totuși ca amîndoi să se reînfrățească, după ce au trecut prin flăcările răstălmăcirilor care mai mențin și astăzi căldura jarului.

Ne amintim cu cîtă impietate s-a servit o ideologie culturală dementă, culegînd la întîmplare semne rămase de la ilustrul bolnav, prin denaturarea laturii voluntariste și biologizante a operei sale. În ceea ce privește pe magul de la Bayreuth, nici el nu a fost scutit de această reprobabilă exploatare — dar ceea ce ne mîhnește mai mult rămîne împrejurarea că moștenirea sa continuă să pătrundă *greu* și cu *erori* în conștiința popoarelor.

Prin ducerea mai departe a principiilor dezvoltate în muzica dramei *Tristan și Isolda* — ce a fost gîndită, după cum știm, numai pentru ilustrarea *dramatică* a unei stări-limită, duse pînă în pragul neantului, fără să se piardă nimic din ideea de sublim — s-au produs numai *crize* și *răstălmăciri*.

Rezultatul se poate ușor decela, în parte, în muzica contemporană.

va exclama: „O mare victorie e o mare primejdie: victoria prosteşte!" Nu va mai mira pe nimeni cînd, în anul 1883, Friedrich Nietzsche va primi vestea morții prietenului său ca pe o binefacere; la aceeași dată, el își va încheia celebrul său poem, *Așa grăit-a Zaratustra*, noua sa evanghelie, torturată de reminiscențe subiective, unde nu trebuia să lipsească presupușii săi dușmani, printre care și soții Wagner. Scrierile sale continuau totuși într-o formă impecabilă, încheindu-se cu *Anticristul*, după care urmă atacul de paralizie generală, iar în anul 1888, instalarea nebuniei — o noapte care va dura 12 ani.

În acest interval, blînd și supus, sub îngrijirea mamei și surorii sale, el va continua să tînjească după himera sa, iar cînd i se amintea de fostul său prieten dispărut, el se grăbea să răspundă: „... *Pe acela, pe acela mult l-am iubit*" ...

5. Timpurile noastre

Un postromantic ilustru

Atunci cînd reflectăm la noțiuni greu de cuprins, cum sînt *monumentalul* și *sublimul*, se cuvine să cădem cu toții de acord că existența lor depinde cel puțin de talentul și de o mare experiență a maturității unui artist.

Și totuși nu trebuie să ne uimim dacă, prin excepție, mai apar *meteoric* unele opere ca poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss, în care se oglindește, ca într-o boabă de rouă pe o rază, întregul aflux de sensibilitate a unui secol; de dimensiuni reduse (dacă monumentalul sau sublimul se pot măsura cu minutele) și gîndită de un tînăr care împlinise numai 24 de ani, partitura hărăzită Seducătorului din poveste ne poate demonstra celebrul adagiu despre valoare și numărul anilor. Căci la finele secolului XIX nu putea să se răcească prea curînd creuzetul în care s-au forjat idei forțînd baricadele, s-au cîntat victoriile, s-au ridicat imnuri spiritualității umane prin atîtea eforturi ale cugetului.

Anul 1889 marca, la Weimar, premiera poemului simfonic *Don Juan*. Cu primele măsuri năvalnice, de urcușuri și reveniri obstinate, ni se deschide o nouă pîrtie, însuflețind o nouă epocă. Discursul său captează iremediabil prin focul ce știe să-l atîțe și să-l domine. Revărsînd patimă prin trecerea de la meridionalul scînteietor la brume nordice, totul țîșnește spontan, cu clamări heraldice sau cu învăluiri de sonorități vaporoase abia șoptite. Ispititoarele sugestii, în mlădieri de ritmuri de cavalcadă și armonii de jerbe cromatice, depășesc arta de amurg a vremii, prin transpoziții într-o uluitoare tehnică a vizualității anunțînd vremea lui Skriabin și Mahler: o lecție sclipitoare de retorică fără precedent, unde fiecare registru este chemat să se destăinuie adecvat, printr-o acțiune redusă la esență. Portretul caută să se întregească rotund, conturat de o mînă sigură.

Ne copleșește și azi independența savantă în îngemănarea și desfășurarea vocilor, în alternanță cu unele asperități și emfaze

împrumutate din contextul mitului. Fiecare moment semnifică un gest care te încordează în diversitatea episoadelor dramatice, marcînd împliniri sau dorințe perpetuu înăbușite, în timp ce ni se perindă umbre transparente de Zerline și Anne printre exultațiile eroului. În sfîrșit, apariția surdă a Morții risipește uriașa văpaie, după ce, printr-o pregătire trepidantă, ni se invocase, ca avertisment, filmul *trecutului* ce dă formă monumentală unei vieți, înainte de a ne arăta că este trecătoare.

În poem nu se urmărește să se intre în viața dezordonată a eroului, așa cum au făcut-o mulți, cu indiscreție. Avînd la bază un text neterminat al poetului Lenau, compozitorul a transcris în frontispiciu și cîteva versuri de referință; fragmentul este un monolog de un elevat lirism, ce exprimă seninătatea aspirației lui Don Juan către idealul măreț, niciodată atins:

„... Aș vrea să trec prin largul, nemăsuratul cerc
Al feminității suave în vifor de plăceri,
Să mor de-mbrățișări la gura cea din urmă.
Prietene, aș vrea să zbor peste tot locul
Unde-i frumusețea-n floare, să-ngenunchez pe rînd
În fața fiecărei, spre a le-nvinge-o clipă.
De truda mîngîierii și-a silniciei, fug,
Rămîn cel nesățios, slujind doar frumusețea.
Rănind pe una, mă-nfrupt din seva lor.
Azi, zvon primăvăratic e răsuflarea ei
Ce mîine iz de temniță ea poate să îmbie.
Cînd schimbător mă plimb cu adorata mea
În largul cerc al fetelor sublime,
Tot alta e iubirea față de cealaltă;
Nu vreau să făuresc altare din ruine:
Numai cea nouă poate fi pasiune"

Ceva greu de exprimat, plutind în inefabilul omenesc, l-a atras cu siguranță pe tînărul Richard cînd a zăbovit admirînd aceste rînduri, care aparțineau nu numai unui decepționat, ci și unui tribun progresist al secolului său; sfîrșitul sumbru al nefericitului poem a rimat, desigur, și în sufletul compozitorului, prin armoniile redate în ultimele pagini ale partiturii — motiv în plus de a fi receptate cu un spor de emoție[1].

[1] Poetul Lenau (Niembsch von Strehlenau, 1800—1850), cunoscut și ca autor de pasteluri cu vrajă intimistă și vînă folclorică, a cunoscut de la o

Dar pornind de la acest argument poetic, Strauss a reușit din plin, prin sculptura sa muzicală, să dăltuiască pe eroul pătruns de toată gama unui eros elementar, care s-a putut extinde, prin obiectivare, la bucuria de viață, dedicînd un mare imn pasiunii stenice, țîșnite spontan și consumate pînă la capăt. Ascultarea acestor pagini, unde nuanțele paletei sale nu diferă prea mult de perioada sa de maturitate, a făcut pe unii dintre contemporani să vadă în Strauss doar un gigantic orchestrator, riscînd regretabil să fie pus la un loc cu italianul Respighi sau francezul Ravel. Prin aceasta, i se nega noblețea strălucitoarelor sale mesaje, confundate cu efervescența și reacțiile provocate. A vedea în muzica sa doar fîntîni țîșnitoare sau simple jocuri de artificii — în locul monumentelor slujind simboluri cu reflexe cosmice — a rămas doar o problemă de nivel de înțelegere sau simplă reavoință.

Sperăm că prin cîteva pagini în plus să demonstrăm că întreaga operă straussiană a avut ca țel slujirea *sensibilității* sufletului uman.

Cine spune că muzica a secat către sfîrșitul secolului XIX, după atîta risipă de armonie? Odată cu Strauss, noul exponent al artei germane a anunțat un belșug de frumusețe nouă și pentru vremurile noastre. El a întrupat pe neobositul purtător de stindard al muzicii epocii noastre, nepregetînd să o ilustreze, din stimă pentru umanitatea în care a continuat să creadă pînă la adînci bătrînețe. Căci, în mod paradoxal, prodigioasa sa muncă degaja un sentiment al siguranței, în ciuda împrejurării că fusese martorul unei societăți în destrămare unde, în timpul existenței sale, a evitat practici nedemne de marele său talent. A fi în pas cu vremea, a fi modern depindea de felul cum fiecare înțelegea ce înseamnă cinste profesională. La Strauss se va observa, de la început, efortul de a se găsi pe sine, de a descoperi calea unei estetici a prezentului, dovedind, în același timp, temperamentul combativ al exclusivistului atunci cînd nu putea accepta sub-

vîrstă fragedă sclavia socială și spirituală ce domina în Europa; dezamăgit după înfrîngerile din 1830, se expatriază, chemat de himerele de peste Ocean. Întors curînd, va face elogiul pașilor revoluționari, plecînd de la elanul reformatorilor dogmelor creștine pînă la baricadele vestitoare ale noilor așezări. Întunecarea minții sale ne amintește de Eminescu al nostru — analogie ce se poate urmări și în substanța adîncă a creației sale.

terfugiile unor confrați sterili sau atunci cînd a considerat *jazz*-ul spre pildă, „o muzică demnă de curtea lui Atila"[1].

Dacă estetica muzicală a lui Richard Strauss este și astăzi controversată, aceasta nu se datorește numai lui, ci și seismelor ce pregăteau, pe toate plahurile, frămîntul unui veac nemaipomenit. Se anunțau momentele confuze, brăzdate de semnele reînnoirii *radicale*, după oboseala cauzată de *excese*.

Postromantismul devine o răspîntie unde se poate găsi interferența multor curente, apărute după legea succesiunii prin contrast. Pe vaduri adîncite apar tendințe opuse, dar care vor să exprime aproape aceleași crezuri. Ultimul principiu al elementarizantului romantic devine *Absolutul:* pentru exprimarea lui, alături de romanticul patos al mișcării, intervine și complementara liniște extatică; de asemenea, alături de subiectele de mare generalitate, moștenite de la romantici, intervin, în paralel, teme văzute prin realitatea simțurilor, dar redate într-un grai frămîntat, capabil să forțeze tehnica simbolurilor în toate limbajele artistice[2].

Sensibil la mișcarea stilurilor în muzica epocii sale, față de care a adus contribuții originale, compozitorul Strauss a aderat temperamental, după cum s-a văzut, la tipul de muzică avînd la bază teme *poetice* sau *filosofice*.

Nimic nou în acest procedeu, teoretizat atît de amplu în cadrul sincretismului romantic. Dar, cu timpul, această abilitate artistică a devenit zona *vulnerabilă* spre care își vor ținti armele acei esteticieni palizi, deveniți apărătorii numai ai muzicii „absolute". În sprijinul argumentelor, ei nu se mulțumeau să invoce doar teorii *formaliste* mai vechi, prin care un Zimmermann sau

[1] Ne referim la desperarea cu care, la începutul secolului, muzica se cerea total remodelată, sub alarma unui *fals impas* al destinului ei creator. Apariția formulelor de import denota o alertă cu un spor de semnificație. Dacă în America *jazz*-ul căpătase de mult specific de *folclor cetățenesc*, cu reale capacități de altoire a limbajului artistic, tentativa pătrunderii graiului sincopat în muzica europeană cultă s-a bazat pe un suport *nefundat*, sosit mai degrabă pe canalul civilizației decît pe cel al culturii, cu rezultate de multe ori consternante, pe criteriul: *a fi modern*. Ne referim, în special, la unii compozitori francezi sau români.

[2] La început, pînă să apară filoanele viguroase ale expresionismului și simbolismului, agentul de discreditare a crezului romantic devenise propensiunea față de *realism* și *naturalism*. Un promotor al creșterii vitalismului romantic, prin idei care au țesut grile noi stilistice, a fost chemarea nietzscheană a *autodepășirii omului*, printr-o nouă articulare a viziunilor cu caracter etic. De asemenea, a contribuit la revitalizarea ideilor romantice moștenirea *ezoterică* a lui Novalis, cu ale sale reminiscențe răsădite în dramele sincretice wagneriene.

Hanslick au făcut carieră universitară, ci chiar păreri ale unor prestigioși compozitori care și-au manifestat reticențe cu privire la abuzul *muzicii cu program*[1].

Faptul că Richard Strauss a avut de îndurat unele atacuri critice pe tema programatismului se explică și prin împrejurarea că tehnica acestui procedeu mai vechi, gîndită în diverse maniere, începuse să concureze cu realele virtuți ale muzicii absolute. La început, marele compozitor considerase că introducerea unei teme poetice, anunțată adesea doar de un simplu *titlu*, constituie un stimulent la crearea unor noi forme de expresie; dar deși el a simțit, cu timpul, că în complexa sa muzică trebuie să apară acest *punct de sprijin* și pentru *ascultător* — cu scopul de a i se înlesni înglobarea în spațiul artei sale — el s-a îngrijit permanent ca ilustrația sa muzicală să se mențină pe un plan *secund*, pentru a nu concura cu caracterul *spiritual* al structurii muzicale, create după legi proprii[2]. După stăpînirea întregului său limbaj, programatismul straussian a ajuns la apogeu, determinînd pe maestru să declare că *„dacă există talent, muzica poate exprima orice"*. Era momentul cînd, în locul imitațiilor Naturii, acesta cîștigase puterea *replicii emotive* în fața tuturor imaginilor *vizuale*, printr-un misterios proces simbolico-asociativ; a te exprima prin corespondențele *intuitive* ale complexelor *muzicale* în locul conceptelor, judecăților sau raționamentelor

[1] Se invocau, în polemicile lor sterile, spusele lui Max Reger care considera programul literar introdus în arta muzicii drept o intervenție *din afară* a rațiunii; de asemenea, celebra părere a lui Gustav Mahler despre greșeala compozitorului care comunică *dinainte* simțirea pe care ascultătorul trebuie să o trăiască *independent*, fără influența unei explicații prealabile. În realitate, însăși creația mahleriană a dovedit cu prisosință că muzica absolută nu poate exista decît *teoretic* în stare genuină. Pe de altă parte, știm prea bine din istoria culturii că am moștenit multă muzică absolută atinsă de răceală și academism, după cum ne-am ales și cu destulă muzică programatică *mistificatoare* — totul depinzînd de autorii acestor lucrări. Intervenția rațiunii în muzică este doar un proces creator, proliferat odată cu dezvoltarea polifoniei — limbajul pe care și l-a apropiat atît de mult sensibilitatea lui Reger. Căci evoluția temei poetice, îngemănate cu vocile muzicii, se încadrează *logic* în arta *contrapunctului*, cu un spor inovator ce a putut trezi virtuți inestimabile în mișcarea muzicală mondială. (Alte referințe despre muzica programatică se pot găsi la pag. 294).

[2] În ciuda faptului că Strauss se lansase în *povestitor* muzical, la o atentă analiză el se încadrează perfect în tiparele logice ale *formei de sonată, rondo* sau *temă cu variațiuni*, fără să ocolească chiar intervenția vreunei *partide solistice*, de mare interes ilustrativ. Ne referim cu precădere la poemele simfonice: *Moarte și transfigurație, Don Juan, Till Eulenspiegel, O viață de erou* și *Așa grăit-a Zaratustra*.

însemna un transfer alchimic, pe care numai Strauss îl stăpînea prin forța sa artistică nesecată, alimentată de o bogată cultură umanistă.

Sînt culmile sale de virtuozitate componistică, întrecîndu-se în *portretizări* cu stări de suflet de mari proporții expresive; dar peste aceste culmi, aerul devenea tot mai rarefiat, iar procedeul de *pictură prin muzică* se izbea, în mod firesc, și de limitele sale. Fără a-l opri în loc pe marele compozitor, talentul său, aplecat spre *teatrul lumii*, a continuat să proliferеze în paralel cu muzica sa descriptivă. Cînd însăși drama muzicală a intrat în conul de umbră, Strauss a declarat cu optimism: „... dacă vorbiți de viitor, eu văd o dezvoltare numai în creația lucrărilor pentru scenă". Astfel, poemele simfonice straussiene, din imboldul acestui crez, deveniseră preambul la cele 15 opere, scrise într-un evantai de tendințe. După Wagner, o nouă lume a teatrului muzical izbutise să fie opusă muzicii absolute, prin argumente *poetice* la care concura, pe lîngă fastul scenic, și culoarea vocilor omenești; aici își va continua compozitorul muzica sa psihologizantă, mergînd pînă la exaltări biologice, realiste și naturaliste, după solicitările înscrise în text. Fondul său va rămîne cel al unui puternic *intuitiv*, care vede prin auz și gîndește prin imagini. În ceea ce privește mijloacele de exprimare, Strauss a rămas unul dintre puținii compozitori care au dovedit, prin creațiile lor, că nu este nevoie să se renunțe la *vechile forme*, la *tonalitate* sau la *tematism*, de dragul profesării noului în Artă. Există multe formule verificate — a susținut maestrul — care pot duce muzica înainte, prin recombinarea categoriilor stilistice și a genurilor, cu riscul de a fi învinuit de academism sau paseism[1].

Astfel, în secolul nostru încărcat de atîtea drumuri *terminus*, unele întoarceri la marile surse ale înțelepciunii, după viziunea generoasă a unui Goethe, au rămas exemple singulare, dar trainice. Răscrucea unde au sunat atît de strident trîmbițele neputinței, în legătură cu impasul cauzat de opera *Tristan și Isolda*, va stimula pe Richard Strauss prin ocolișuri, derivații, confluențe și altoiri. Lunga tradiție germană își va urma calea, grefată

[1] În acele momente trebuia să treci, fără să întorci capul în urmă, peste unele teorii ale timpului, devenite, pe măsura anilor, prejudecăți. Ne referim la acele voci de sirene care, prin manifeste avangardiste, atrăseseră mulți oameni de bine, în legătură cu ridicarea *mesajelor artistice* la nivelul *cuceririlor științei;* chiar dacă viitorul Artei depindea doar de curajul nostru de a uita tot ce am învățat, acest lucru însemna să regîndești noile experimente artistice prin metode riguros *matematice*...

pe noi filoane modelatoare împrumutate din dulceața Sudului sau a inconsistenței *vagului impresionist*. Rupt de tirania timpului în care trăia, Strauss s-a aplecat și spre folclorul mereu proaspăt, unde înțelepciunea plutește mai la suprafață, dar cu rădăcini în cripticul miturilor.

Iată-l pe marele făurar retopind fără reticențe valsuri și cantilene, în căutarea vitalității poporane, acolo unde alți compozitori se împotmoleau în termenii atît de repudiați, ca: banal, ireversibil sau anacronic. Astfel, apa vie straussiană a cuprins, pe măsura înaintării sale în conștiința epocii, balsam cules din corolele cele mai incredibile; muzicianul, fără să profeseze utopismul social al lui Wagner care ne-a lăsat 11 volume de exegeză, a căutat pe alte căi să îndulcească sentimentele omenești prin *religia Artei*.

Cînd s-a statornicit pentru cultul lui Mozart, atras de gînduri grave, grăite cu suavitate, cultul prodigioasei sale naturi se întorcea din lumea visului și a nopții în lumea vizibilă a seninătății și a exploziei vitale; drum greu parcurs de Richard Strauss, de la opera *Guntram* la *Capriccio*, cu toate popasurile și ezitările ce se cer unui mare artist care a cîntat drumul către fericire al afectivității[1].

Așadar, în timp ce foarte mulți compozitori ai secolului găseau că le stătea bine să evolueze de la simplu la absurd, drumul lui Strauss s-a apropiat de cel al *veșnicei întoarceri* nietzscheene, pe orbite tot mai vaste, pe planuri tot mai înalte.

Adăugăm că încă nu a sosit timpul ca exegeții să poată întrevedea în Richard Strauss pe cea mai mare figură a muzicii secolului XX. J. S. Bach a fost și el descoperit după o noapte de un secol.

[1] După cum singur ne mărturisește, el a scos-o la capăt *ocolind* culmile atinse de către Wagner, pe care nimeni nu le-a mai putut depăși. Deoarece *Tristan* s-a sfîrșit odată cu romantismul, el a trebuit să caute „să înceapă de altundeva". Biograful său, Ernst Krause, ne prezintă un bilanț al drumului parcurs de către Strauss în proteicele sale drame muzicale:

> wagnerian în *Guntram;* expresionist și naturalist în *Electra* și *Salomeea;* rococo și manierist în *Cavalerul Rozelor;* intim cizelat în *Ariadna la Naxos;* întors la barocul mistic în *Femeia fără umbră* și *Elena Egipteanca;* oscilant spre comedia realistă în *Arabella, Femeia tăcută* și *Capriccio;* întrerupere de ciclu, cu reveniri la gingășia scînteietoare mozartiană și parafraze pe teme wagneriene în *Dafne* și *Danae.*

Mituri fecunde și mituri aberante

Este destul de dificil să judecăm valoarea unei opere numai după prezența *timpului* prin care a trecut, dacă ținem seama că, la toți artiștii, creația lor ne apare sub foarte diverse sisteme de reprezentare a lumii din jur, totul depinzînd de aspirații, interese și idealuri. Totuși ochiul atent poate întrezări în multe opere de artă — după cum vom mai vedea — prezența materială a unui mit necesar, prin care posterității îi revine să intuiască cîte ceva în plus față de realitatea trăită, mai mult sau mai puțin invocată.

În această privință am rămas datori cu o precizare în legătură cu personalitatea lui Richard Strauss, atît de discutată și neînțeleasă în adevărata ei dimensiune, poate și din cauză că reacțiunile sale au rămas sobre, pînă la un dispreț ascuns și nedemn de exteriorizat într-o lume dovedită mică.

Nedumerirea stîrnită de marele compozitor se poate rezuma la problema legată de slaba oglindire a secolului nostru în opera sa. Epoca noastră — reproșează criticii — a făcut să crească *tragicul* în proporții nemaiîntîlnite în istorie, dezlănțuind cumplite atrocități, răsturnări și deziluzii. În schimb, numai în prima sa perioadă muzica straussiană a vibrat, clamînd prin accentele sale *expresioniste,* dar pe măsură ce miturile zilei deveneau tot mai aberante, dezlănțuind războiul în două reprize, arta sa a continuat să crească, inspirată doar de superba frumusețe și indiferență a Naturii și a Cerului.

În realitate, exegetul sensibil la ultimele opere rămase de la ilustrul compozitor va infirma aceste păreri. Lucrarea sa denumită *Metamorfoze,* scrisă la vîrsta de 85 de ani, decantează toată mînia înăbușită în greii săi ani, dăruindu-ne un imn goethean, un protest surd al unui spirit nobil, lansat de la înălțimea unui munte: este glasul independent al unui suflet ultragiat, rămas neclintit în fața Frumosului, pe care l-a clădit în *variațiunile* sale pe o temă din *Eroica* beethoveniană. El a înțeles că un compozitor care răspunde la violență prin același fel de arme ajunge la desființarea portativelor sale, după modelul atîtor talente deșarte, sufocate de umbra marilor stejari, în căutarea luminilor false. Dar a lăsat să se sugereze în plus printre notele sale — la fel ca familia lui Johann Sebastian sau a clasicilor vienezi — cîte ceva pentru cei ce au urechi de auzit.

Este aici o compensație pe care noi o primim de la Natură în pofida cruzimilor sale.

Cu aceste cuvinte introductive, să urmărim în continuare cum a evoluat aventura *mitului afectivității* în secolul nostru.

Ce a urmat în paralel cu arta lui Richard Strauss, și după el, nu poate fi ușor de rezumat. Tentația turului de orizont la înălțimea zborului de pasăre, pe care l-am încercat în vizionarea secolului trecut, o vom evita acum, deoarece ne vedem de astă dată puși în fața unor scrieri abordînd puncte de vedere ce țintesc mai multe ramuri ale culturii. Iată din ce cauză demersul nostru s-a oprit la opțiunea cercetării pe grupuri de domenii diferite, neglijînd cronologia, chiar cu riscurile unor simplificări.

Vom începe cu genul de scrieri în care s-a cheltuit, în secolul nostru, o mare forță asociativă și muncă de exegeză, dozare de fantezie și știință, prin multă activitate de bibliotecă și fervoare alexandrină, atunci cînd tema *Seducătorului* nu a putut înflori pe alte căi.

Zăbovind printre tomuri, vom selecționa la început rodul inteligenței ce acumulează și sortează, fără ca inspirația să întîrzie. Este și aici un semn de vreme favorabilă culturii, prin bilanțurile ei, cu aplecări spre studii aprofundate[1].

Ne întrebăm dacă, după această vreme bună, a răbufnit ploaia fecundă a poeziei, trezită de răscolitorul iureș primenitor al seismelor sociale, precum și de succesiunea prin contrast a diverselor curente artistice.

Desigur că în rafturile bibliotecilor s-au găsit, în această privință, multe tomuri înnoitoare, dar și unele pagini demonstrînd impasuri ale destinului creator.

Ne vom opri cu interes, în primul rînd, la un mic grup de opusuri literare ale secolului — înrudite prin accent, în care transpare sensul nou al eroului nostru, cîteodată purtînd însemnele aderenței lui la orezuri ideologice.

Astfel, piesa *Don Juan* a lui Berthold Brecht caracterizează cunoscutul merit al autorului, înclinat spre redresarea etică a

---

[1] Lucrările la care ne referim se mențin pe planul cercetărilor din toate sectoarele, dintre care menționăm:
· *psihanaliză* (Otto Rank — *Profilul lui Don Juan*);
· *ideologie* (Gregorio Marañon — *Don Juan și donjuanismul;* Michel Guiomar — *Principiile unei estetici a morții;* André Saint-Paulien — *Don Juan, mit și realitate;* Joseph Delteil — *Biografia lui Don Juan*);
· *muzicologie* (lucrări de Pierre-Jean Jouve, René Dumesnil, Jean-Victor Hocquard etc.). După revista franceză *Diapason,* nr. 244, noiembrie 1979.

epocii sale, de a îngroşa şi subtiliza unele trăsături ale eroului. Încercarea rămîne totuşi pusă în umbră de alte opere anterioare cu acelaşi subiect. Pe alte planuri a izbutit, la începutul secolului, irlandezul Bernard Shaw în opera sa de reabilitare valorică a unor îndeletniciri omeneşti, precum şi la remodelarea vechilor înţelesuri ale anumitor concepte. Vom găsi la Shaw, în fiecare dramă, testamentul unor convingeri proiectate şi mai clar pe ecranul timpului nostru; astfel, multe simboluri revitalizate, printre care şi ale Seducătorului, ne apar în piesa *Om şi Supraom.* Aici, aleanul libertin sau cunoscuta sete de Absolut vor fi înlocuite prin dezamăgirea faţă de lume a unui erou năpăstuit, nu departe de viziunea lui Byron. Confruntarea sa cu Infernul ne îndeamnă la luciditate atunci cînd ni se evocă acea frescă-parabolă a unui mediu întunecat, în stare să ne dezvăluie ipocrizia societăţii parazitare ca pe secretul de familie al clasei dominante. Doar Comandorul dă semne de plictiseală în locul său privilegiat, tînjind după asasinul său ce l-a înfruntat cu atîta măiestrie pe tonul muzicii lui Mozart...

Aici geniului i se permite să vadă, prin ocheanele sale, cum scările valorilor se schimbă sub culoarea altor raze.

În aceeaşi sferă, unde umorul predomină, dar pînă la mistificare derutantă, ne apare scrierea *Cuceririle unui tînăr Don Juan,* datorită poetului Guillaume Apollinaire, personalitate complexă, ce se exersează aici doar în lansarea noului său lirism.

Nu vom întîlni nimic nou la neoromanticul Edmond Rostand în spirituala scriere *Ultima noapte a lui Don Juan;* de asemenea, în viziunea de psihologie feminină a lui Marcel Prévost, din cartea *Don Juan.*

O piesă de teatru, valoroasă prin puterea sa de sinteză a izvoarelor, o socotim pe cea a lui Max Frisch, scriitorul de limbă germană, stabilit în Elveţia. Drama este intitulată *Don Juan sau Pasiunea pentru Geometrie* (1952).

Pornind de la titlu, urmează să explicăm noul profil al eroului: geometria, al cărei simbol depăşeşte omeneasca năzuinţă de fiecare zi, se referă aici la frumuseţe, limpezime şi echilibru, valori de care noul Don Juan se simte atras cu certitudine, mai presus de celelalte daruri ale vieţii. Înstărit şi deosebit de cultivat, irezistibil prin farmecul şi spiritualitatea pe care o preţuia, Don Juan stîrneşte adoraţia femeilor din jur. Dar în sufletul temerarului estet ce se iubeşte doar pe sine nu poate încăpea nimeni, cu toate capcanele ce i se întind şi îi stau în calea orgoliosului său drum. Rezistenţa sa sfidătoare nu îl va scuti să lase în urmă nenorociri fără de voie, precum şi pilde de corupţie, care

devin un tragic motiv de luptă pentru eliberarea sa dintr-o imagine falsă. Deşi el face parte din legendara familie a Mañarilor, sentimentele umane se pare că nu-i prisosesc defel.

Acestea sînt scenele pregătitoare din piesa lui Max Frisch, avînd personaje pe care le cunoaştem, dar cu mutări schimbate pe tabla cu pătrăţele de şah a scriitorului.

Nu este uşor să recompui drumul ursitelor tragice, despre care însuşi autorul a mărturisit că a încercat patru variante în compoziţia sa.

Versiunea definitivă ni-l înfăţişează pe erou în plină faimă de seducător fără de voie, chinuit de încremenirea nedorită a eului său. În cele din urmă se decide să însceneze în faţa victimelor sale, pe care le convoacă, o moarte exemplară, cu tot fastul unei regii bine puse la punct: orchestră, comandor, precum şi trapa iadului, inclusiv dispozitivul pentru flăcări. Prin acest eveniment salvator, el dorea să-şi ascundă retragerea din lume, într-o chilie de mănăstire, în schimbul renunţării sale la avere, dar şi la lumea-i nedorită din jur. Cu toate că trucajul dispariţiei sale fusese evident, prin darea sa în vileag de către duşmanii săi, imaginea pedepsirii seducătorului va intra curînd în conştiinţa mulţimii, ajutată de forurile ecleziastice, ce ştiuseră să pregătească nemurirea legendei şi prin cunoscuta piesă de teatru a lui Tirso de Molina. În continuare, autorul ne arată în scena finală — cea mai artistică pagină — cum lui Don Juan de Mañara nu i-au ieşit tocmai bine socotelile. Căci în locul unei chilii, el se trezeşte sechestrat în palatul unei adoratoare cu un trecut dubios, care acum îi rezervă doar lanţurile căsniciei şi, la urmă, un moştenitor.

S-ar părea, la prima vedere, o parodie de vodevil acest final în care întemeierea unei familii depăşeşte cea mai infernală pedeapsă.

În realitate, în acest epilog triumful moralei este mai sănătos chiar dacă eroul se simte mai ostracizat decît atunci cînd trăia în forfota lumii din care evadase ca dintr-o închisoare.

Singură inteligenţa sa nu-l scutea de neajunsul de a fi un hibrid preţios, cu pretenţia de om desăvîrşit, fără a recunoaşte şi pretenţiile femeii, precum şi datoria lui faţă de creaţiunea din care făcea parte. Nu există urmă de parodie în acest proces final de maturizare a lui Don Juan, care se soldează cu o capitulare. Mai degrabă vom constata, la scriitorul Max Frisch, o reţinere de a transmite convingeri definitive. Setea sa de altceva, imprecizionea sa ideologică într-o epocă în care tragicul luase proporţii nemaiîntîlnite, prin deziluzii, atrocităţi şi răsturnări, nu trăda

nevoia de stabilizare a valorilor, continuînd să contemple permanenta mobilitate a unei lumi în continuă criză[1].

Chiar dacă subtilităţile din piesa lui Frisch nu pot convinge pe toţi, plină de interes pentru cercetători rămîne o *Addendă*, pe care scriitorul o anexează ca un comentariu suplimentar nu numai la lucrarea sa scenică, cît mai ales în legătură cu tema donjuanismului. Doar aici găsim cu surprindere un spor de semnificaţii, dezvăluindu-şi fineţea sa de portretist şi supleţea de cercetător.

Cu privire la *caracterul* eroului — ne precizează aici scriitorul — nu trebuie niciodată să se neglijeze fondul spaniol din care el a descins spre universalitate: numai astfel se pot înţelege lipsa lui de ezitare, de conciliere şi de milă, precum şi nuanţele de tranziţie. Cînd spune *„te vreau"*, el îşi exprimă iubirea. Curajul său schiţează doar gestul cu care fatalistul se distrează.

Trufia eroului, negaţia, provocarea se pot citi chiar din tematica dansului spaniol: aici putem urmări buna dispoziţie, beţia aprinsă a deliciului care încetează brusc printr-o poză sfidătoare şi lucidă, ţintind la schimbarea jocului, condus orgolios pînă la autonegare. Astfel, bucuria de viaţă se transformă în bucuria de a se frînge. Omului spaniol sceptic, sensibil şi instruit i se pare că lumea există numai pentru a fi pusă la îndoială şi a-i tulbura liniştea. Nestatornicia donjuanescă izvorăşte tocmai din împrejurarea că eroul iubeşte ceva mai presus de ceea ce găseşte, şi disprețuieşte ceea ce nu-i corespunde: acţiunea sa se traduce prin căutarea unui anumit adevăr, încercînd apropierea de un Icar sau Faust, departe de poza unui Casanova. Nereuşitele îl plictisesc şi îl conduc, sub masca fericirii, la melancolie şi ironie. Visînd Absolutul prin plăcerea iubirii şi a frumuseţii, Don Juan nu va găsi decît conştiinţa propriei sale zădărnicii, adică Moartea, a cărei parodie rămîne Comandorul. Puterea rangului său precar, farmecul său periculos, precum şi nereuşitele sale îi conferă slăbiciune; de aceea bărbaţii nu îl îmbie la fraternitate, în preajma sa neexistînd un Vergiliu, ci numai un Catalinon, Sganarelle sau Leporello.

[1] În afară de sensul interpretat mai sus, pe un alt plan se degajă şi o altă concepţie, pe care o considerăm deosebit de valoroasă, în legătură cu aluzia autorului piesei la discrepanţa dintre adevăr şi istorie — fapt la care contribuie materialul subiectiv biografic, permiţînd transformarea aventurierilor în eroi. Doar în această confruntare dintre mit şi realitate dramaturgul poate fi acuzat de parodiere, fără a atinge însă cutezanţa unui Anatole France din *Insula Pinguinilor* cu privire la mitul Ioanei d'Arc...

Ceea ce îl face irezistibil în relaţiile sale cu eternul feminin — ne asigură Max Frisch — este spiritualitatea sa masculină, în ciuda faptului că îşi transformă viaţa doar într-o colecţie de curajoase căutări.

Departe de a fi armonios ca un Adonis sau puternic ca un Hercule, Don Juan are zvelteţea de a înfrunta taurul ca un *torero*. Bărbăţia lui este adesea în primejdie, fiindcă se apropie de cea a unui balerin ce captivează şi triumfă doar pentru o clipă, prin acurateţea geometrică a mişcărilor suple; este dansul mortal al inteligenţei, stîrnind delirul în arenă. Fiara neagră ce se opune omului în veşminte alb-argintii ignoră primejdia, devine forţa elementară a sexului ce înaintează spre moarte. Trăirea unei astfel de dragoste se aseamănă cu o junglă, în care nu poţi înainta fără spada trasă. Un astfel de seducător nu caută femeia pentru a o cuceri, ci cu gîndul de a depăşi voinţa primară de perpetuare a speciei; doar prin eşuările sale lumea sa nu triumfă, lăsîndu-l mereu singur şi imatur. Infidelitatea sa nu este senzualitate exagerată, ci doar temerea de a se lăsa singur înşelat, dezvăluindu-şi mai degrabă o slăbiciune feminină. Dar ceea ce nu-şi va trăda niciodată este iubirea sa exclusivă de sine; ca un adevărat Narcis, el nu va fi niciodată îndrăgostit, ci un „Eu" care loveşte prin curajul cu care se distrează.

În continuare, Max Frisch ne vorbeşte despre imperfecţiunea căreia îi cade victimă seducătorul.

Prin infirmitatea sa atît de abil mascată, el rămîne ceea ce ironia Naturii l-a destinat: o fiinţă imatură, cu sufletul stîlcit, un parazit al creaţiunii, oricare ar fi lumea în care i-a fost dat să trăiască. Viaţa sa de mascul *fără finalitate* rămîne cea de etern datornic.

Duşmanul său devine lumea pe care o ia în derîdere, iar crimele sale se sustrag, într-un fel sau altul, indignării, prin rangul şi poza sa enigmatică. Sfîrşitul său nu poate fi altul decît fuga de lume ca dintr-o închisoare, înainte de a i se descoperi bufoneria.

În încheiere, scriitorul caută să elucideze cauza apariţiei eroului într-o formă ambiguă, ori de cîte ori teatrul l-a înfăţişat în diferite viziuni.

În zbuciumul unui caracter diform, reflexiv şi împovărat de patimi, cum este cel al lui Don Juan, nu mai începe devenirea pînă să-l înghită iadul. Aparaţia sa rămîne, ca dintru început, acţiunea dinamică şi versatilă a omului ce se caută în goană pe sine însuşi, setos de fericire.

El nu poate fi înfăţişat decît ca un meteor, ca o stihie.

Am zăbovit de ajuns cu extragerea ideilor de vîrf din savurosul eseu al lui Max Frisch, pentru a pregăti ideile, cu mult diferite, ale unui scriitor francez, nimbat de apetența sa pentru combativitate.

Iată de ce, ajungînd la poarta lui Albert Camus, nimeni dintre noi nu va mai putea deplînge lipsa de participare sau slabele amprente ale epocii lăsate în opera unui artist. Dimpotrivă, vom găsi aici, în toate creațiile sale, o temă unică, cresctită la lumina timpului său. De puține ori o operă literară apropiată de rigoarea științei a putut șoca imaginația publicului pe cît au izbutit unii creatori de mituri ai lumii moderne, printre care figurează cu cinste și scriitorul Albert Camus.

Începem prin a ne referi la *Zeul Absurdului*, unul din cei mai temuți stăpîni ai lumii moderne, uzurpatorul anticului *Fatum*, fundamentat de către existențialiștii de diferite nuanțe, care se pretind descendenți cu rădăcini înfipte în trecut[1].

Sumbra viziune a lui Camus ilustrează mitul absurdului existențial prin Sisif, eroul din antichitate, damnat la un travaliu perpetuu și inutil — cel care urcă, iarăși și iarăși, pe muntele caznei un bolovan sortit să revină la același loc.

Astfel, *Mitul lui Sisif* (1941) deschide ciclul monumental al acestei teme, devenind pentru autor preambulul filosofic la întreaga sa creație; scrierea sa, care a făcut multă vîlvă, este încercarea de a da o imagine a propriilor sale viziuni și neliniști printr-o analiză de finețe intelectuală. Cu argumente pline de putere de seducție în favoarea tezei sale, ni se oferă spre contemplare cîteva chipuri semnificative ale omului absurd: Don Juan, Cuceritorul, Actorul, Creatorul. Despre primul dintre absurzi, sortit să trăiască în aerul de familie al celorlalți trei, Camus pledează cu patosul unui apologet. Dar să vedem cum izbutește să introducă pe Seducător în patul procustian al convingerilor sale.

În legătură cu pasiunea de căpetenie a lui Don Juan, Camus o reformulează ca pe singura iubire adevărată, deoarece este bazată pe veșnice întreruperi și contrarietăți, aducătoare de tot

[1] Intruziuni ale absurdului în artă le găsim încă din timpurile lui Swift și Goya — sau, mai recent, în scrierile lui Dostoievski, Kafka sau Beckett. În planul teoretic, opera lor s-a dezvoltat și din vrejurile esteticii romantice și fenomenologice. Structurile lor artistice au devenit generatoare de virtuți revelatoare în calea transformării realității, fapt ce l-a îndemnat pe scriitorul Albert Camus să asimileze eseistic pe artist printre filosofi. Totuși scriitorul Camus nu s-a considerat înregimentat în existențialismul devenit cu timpul o modă foarte căutată, ancorată în rada unui dezacord dintre intenții și realizare (Dumitru Ghișe — *Existențialismul francez și problemele eticii*, Cluj-Napoca, 1970, Edit. Dacia.

freamătul și semnele acestei lumi; nevoia eroului de a-și repeta dăruirile sale se ivea cu conștiința fermă că doar prin multiplicarea experiențelor în căutarea unui miraj perfect va putea înlocui ceea ce nu poate fi unificat. Există aici o mare diferență specifică între tot ceea ce a realizat Don Juan — ne asigură Camus — și acel amestec de dorință și tandrețe ce te leagă doar de o singură ființă pînă la uitarea de sine și care a secătuit pe un Werther, pe o femeie pătimașă sau pe o mamă devotată. De aceea doar insolența triumfătoare a Seducătorului ne apare drept a unui îndrăgostit ce-și cunoaște hotarul ca un adevărat maestru, fără să spere mai mult. În ceea ce privește sfîrșitul ce i se atribuie lui Don Juan, Camus consideră că în locul mîinii de piatră, care se spune că l-ar fi strivit, este indicată mai degrabă mănăstirea, care l-a îngropat de viu pînă la sfîrșitul zilelor sale; doar acest fapt poate reprezenta concluzia logică a unei vieți pe de-a întregul pătrunse de absurd, ca deznodămîntul crîncen al unei existențe închinate bucuriilor fără de viitor. Prin urmare, nu resentimentul pentru lanțul de crime ce le tîra în urmă i-a deschis sufletul Seducătorului, determinîndu-l să se alăture glasurilor cerînd alinare. Este vorba aici despre omul care își continua pînă la sfîrșit comedia sa, „îngenuncheat în fața vidului, cu brațele către un cer mut, pe care îl știe fără adîncime“...

Astfel de analize-portret rămîn documente de reformulări insolite în spiritul propus, căutînd să reliefeze demnitatea unui suflet care știe să-și asume toate riscurile în mod eroic, în enigmaticul mediu absurd. Tema va entuziasma pe scriitor, făcîndu-l să zăbovească și să riște o reevaluare în celebrul său roman *Străinul* (1942). Aici, eroul principal, detașat de astă dată de lumea pasiunilor, va figura în anii noștri o existență la fel de insolită. Nimic din profilul eroului nu mai rimează cu bunul-simț curent, iar fiecare pagină din carte o simțim amară, rece și sumbră.

Înstrăinarea eroului, resimțită față de absurditatea lumii în care trăiește, devine acută, fără speranță de liman. Există un paralelism evident între existența lui Don Juan și a *Străinului*, cel neacceptat de lumea în care trăiește. Și în calea *Străinului* există un Comandor care îl constrînge la crimă. Cu verdictul dinainte pregătit, judecătorii săi vor scormoni cu indecență existența unui om fără prejudecăți, care își conferă măreția sa. Incapabil de a se încadra în forme general acceptate, *Străinul* va fi pedepsit cu moartea, rămînînd, în amintirea celorlalți, ca un criminal cinic, fără a i se bănui luciditatea funciară cu care a știut să nege inflexibil rînduieli ilogice ale falselor coerențe, impuse din afară.

Chiar dacă, în final, comportamentul *Străinului* nu ne poate convinge îndeajuns prin norma sa ideală de conduită, irupe aici lupta pozitivă a lui Camus împotriva falsei liniştiri date de moralele oficiale, precum şi îndemnul său la demistificare. Dar nu este mai puţin adevărat că, nepunîndu-se nimic în loc după tot ce s-a negat, totul rămîne suspendat în indiferentism.

Am ajuns la momentul cînd trebuie să reflectăm la ce este exagerat sau de-a dreptul fals în scrierile imaginate cu măiestrie de către eseistul şi romancierul francez.

Această *înstrăinare* — despre care se face caz ca despre o degradare a omului, datorită pierderii esenţei sale — poate oare fi socotită fatalitate, blestem sau doar cazuri răzlețe care nu se pot generaliza în istorie? Fatalitatea este suspectată de dogmatism, iar referindu-ne la blestem ar fi să ne apropiem de mitul biblic al păcatului originar. Generalizarea *înstrăinării* poate fi imediat infirmată de vieţile omeneşti cărora le-a fost dat să se împace de minune cu realitatea dată, printr-o armonie ce a decurs fără ca ele să facă prea mari concesii acestei lumi sau să cadă în compromisuri. De unde, se deduce că realitatea actului *înstrăinării* depinde de om, dar şi de conformaţia lumii într-un moment istoric. Acelaşi lucru se poate gîndi şi despre camusianul *absurd*, care poate fiinţa, sau nu, doar ca rezultat al confruntării dintre aspiraţiile omului şi lumea dată, dintre cuget şi iraţionalitatea cosmică.

Camus fuge tocmai de aceste relativizări, începînd prin absolutizarea absurdului şi a înstrăinării, zăvorîndu-se, cel puţin la început, în imanenţa subiectivităţii sale rupte de istorie. Ideile lui sînt fundamentate filosofic — după cum am văzut — pe un mit de care se agăţa cu mîndria unui descoperitor de mari adevăruri. Oare mitul lui Sisif nu era doar o răstălmăcire, un mit camusian? Nimeni nu poate învinui pe un făuritor de mituri, fenomen la care asistăm permanent într-o societate. Există însă unele mituri *aberante* la care nu putem cu uşurinţă să subscriem, ele nefiind făurite potrivit intereselor noastre; deformarea imaginii ne apare nepermisă la astfel de mituri, ele rămînînd fără de viitor.

Pentru a proba această idee, ne obligăm să ne întoarcem la cîteva amănunte din momentele vechii legende homerice a lui Sisif.

În mitologia elină ni se povesteşte că Aspos, un zeu al apelor, a ieşit desperat din matca sa să-şi caute pe Egina, copila sa

dispărută în împrejurări necunoscute. Fiind găzduit în Corint la curtea regelui Sisif, el îi va scăpa ţinutul de secetă, deschizîndu-i izvoarele pentru stîrpirea foametei. Regele recunoscător îi destăinuie lui Aspos că răpitorul fiicei sale este Jupiter, dar imprudenta dezvăluire va aduce numai nenorociri: Zeul suprem va mai răpi o fiică lui Aspos după ce o va transforma într-o insulă pe cea dintîi, iar pe clevetitor îl va da pe mîna celor trei juzi ai lui Hades, pregătindu-i o damnare exemplară.

Pedepsirea cea mai cumplită ce se poate imagina caracterizează despotismul lui Jupiter, faţă de care Sisif a dat dovezi că nu l-a cunoscut îndeajuns atunci cînd s-a încumetat să se amestece în treburile zeieşti, fără să prevadă fatalitatea urmărilor. Cît priveşte elementul muncii zadarnice şi fără de speranţă, administrat în pedeapsa lui Sisif, el semnifica *zădărnicia* înfruntării omului cu zeul suprem, unde într-o atare luptă nu pot intra în joc nici dreptatea, nici puterea, nici tenacitatea. Simbolul regelui Sisif nu are grandoarea celui care îşi depăşeşte destinul; el nu se aseamănă cu Prometeu cel jertfit pentru o cauză înaltă, ci mai degrabă cu omul drept, dar nesocotit, care măreşte o nedreptate zeiască în loc să o stingă. Această viziune greacă presupune un avertisment pentru cei care intervin fără abilitate în legile existenţei.

Trecînd acum la mitul camusian al lui Sisif, vom observa cum Infernul ne este înfăţişat ca un tărîm al absurdului, spaţiu unde eroul continuă veşnic să se modeleze după legile-i proprii. Datorită pasiunilor şi faptelor sale din trecut, pe care el le plăteşte de astă dată aici, în Infern, Sisif reprezintă eroul absurd care acceptă lucid caznele sale veşnice, prin trăirea conştientă a mizerabilei sale condiţii. Grandoarea sa — susţine Camus — ne este sugerată prin eroismul cu care îşi înalţă stîncile, cu aceeaşi dragoste de viaţă a pămînteanului, la care se adaugă şi vechea sa ură faţă de zei. Deşi munca niciodată terminată a eroului era supravegheată de hidoasele Harpii purtătoare de şerpi în plete, iar la fiecare atingere a vîrfului de munte stînca sa era din nou prăvălită în vale de către a eumenidă, Sisif cel vlăguit şi însîngerat continua să-şi îndeplinească misiunea, dispreţuindu-şi împăcat destinul. Faptul era posibil doar în lumea absurdă în care eroul se afla, deoarece acolo nu exista vreo deosebire calitativă a actelor sale şi nu putea să aibă sens decît cantitatea acţiunilor care îi erau date să le acumuleze[1]. Viziunea camusiană însemna acceptarea unui destin iraţional din partea omului, prin însin-

[1] Dumitru Ghişe — *op. cit.*

gurare și refuz al oricăror autorități și legi ale existenței. Doar lupta perpetuă către înălțimi îi alcătuiește viața sa fără speranțe, putîndu-l face fericit...

Această ocolire voită a unor date din versiunea originală a mitului a condus pe scriitorul francez la figurarea unui decor denaturat al Infernului, transformînd vechiul loc al ispășirilor într-un domeniu arbitrar al iraționalului. Scopul său a fost ca această metaforă să o proiecteze în existența pămînteană. Sisif — vrea să spună Camus — era aruncat în Infern ca orice muritor *pe planeta noastră;* aspirațiile lui Sisif cresc și se năruie cu ritmicitatea care tinde să traducă nonsensul vieții umane, contrar încrederii naive, iluministe curente. Aceste concluzii reflectă confruntarea dintre chemarea omului și tăcerea irațională a lumii.

Ceva alături de realitate îndemna pe Camus să raționeze astfel, dar nu trebuie să omitem faptul că el se adresa pe atunci unei lumi sensibilizate de atrocitățile celor două războaie mondiale, eșuate într-o gravă criză a valorilor.

Acum vom înțelege mai bine cum, mergînd mai departe pe această cale, scriitorul francez a căutat să personifice în mitul lui Don Juan pe același erou *însingurat* care, de astă dată, ființează în lumea absurdului *pămîntean,* alcătuindu-și viața sa lucidă și fericită, fără regrete și speranțe. Același mediu al absurdului i-a retezat toate deosebirile calitative ale actelor sale, scara de valori a comportamentului reducîndu-se la minimum. Asemănător ursitei lui Sisif, rămîn valabile ca sens doar varietatea și cantitatea experiențelor sale, care îi sînt date să le acumuleze și să le trăiască intens și lucid[1].

Dar după ce scriitorul moralist și-a cheltuit tot entuziasmul, explicația monolitică a lumii doar prin zeul Absurdului a intrat în criză în cele din urmă, ca un proiect orgolios gîndit în plină tinerețe. Ea nu putea să aducă vreun spor față de vechile noțiuni de diverse trepte, legate de scepticism, zădărnicie, nihilism sau pesimism.

Doar raționamentul următor al lui Camus l-a împins spre o etică umanistă și numai tarele funciare ale existențialismului, la care se va adăuga și sfîrșitul său prematur, îl vor opri să-și desăvîrșească opera plină de sclipiri și avansuri. Aducînd o esențială completare la teza sa inițială, Camus va ajunge să scadă din prestigiul Absurdului ce, între timp, se încetățenise în secol, coborînd ca o ceață peste valorile acestei lumi. Impasul său îl ajuta să vadă mai departe, desăvîrșindu-și opera.

Printre ultimele sale pagini există și un scenariu pentru un nou Don Juan (1952), rămas neterminat ca o *Pietà* de Michelangelo, purtătoare de înțelesuri tot mai adînci. Astfel Albert Camus, moralistul disimulat în literatura de idei, rămîne artistul ce a tînjit după rațiunea existenței și aspirația spre lumină a omului, alienat de ravagiile timpului nostru[1].

Viziunea camusiană a rămas, pînă la urmă, doar o față a unui cristal generator de infinite nuanțe. Cu nimic nu putea opri pe cineva să vadă în cavalerul seducător din poveste doar pe omul Infernului, căci pedeapsa cea mai cruntă nu poate fi înțeleasă venind numai din afară. Cel mai aspru judecător poate rămîne chiar făptașul teribilelor fărădelegi — iar mutarea iadului în propriul său suflet putea deveni o altă temă, la fel de bogată în sugestii.

Cel care s-a aplecat asupra unui Don Juan cuprins de remușcări în acest secol al scepticismului, sarcasmului și absurdului a fost mai întîi poetul francez de origine lituaniană Oskar Milosz (1877—1939), făcînd să retrăiască Miguel Mañara într-un poem-mister cu același titlu (1912). Părea o viziune anacronică, în care cunoscutul glas triumfal, de o nepăsătoare exuberanță, să pălească și să se frîngă într-o desperare de muribund: „Mamă, am pierdut tot, viața mea e îndoliată, plînge în mine destrăbălarea, am devenit tatăl groazei, al morții și al nebuniei"... S-ar fi crezut că un atare strigăt, demn de un Dostoievski, nu ar mai fi avut vreo rezonanță în zilele noastre, fără să bănuim că a inspirat pe rînd doi compozitori[2].

[1] Desigur, tot ce se spusese pînă la Camus despre mitul lui Don Juan se deosebea radical de această viziune prăpăstioasă. Ne împăcăm cu gîndul să credem că Seducătorul era cel ce confunda Absolutul cu lumea simțurilor, eșecurile sale mascîndu-le prin falsă exuberanță. Dezumanizarea sa nu se datora muncii silnice sau marilor sale responsabilități. Înzestrat cu daruri captivante, dublate de o mare bogăție, l-am știut pe Don Juan ca pe exponentul amoralismului și al sterilității, atingînd neantul doar prin fărădelegile sale.

[1] Din opera sa se pot cita o seamă de scrieri de referință ce transcendă eseul despre Sisif: romanul *Ciuma* (1947) care anunță etica solidarității umane în ciuda unui umanitarism abstract și a unor idealuri de generozitate utopică; odată cu apariția eseului *Omul revoltat* (1950), Camus susține că zbaterea omului pe drumul singular al absurdului durează cît timp el acceptă condițiile impuse. Refuzul de a mai fi ceea ce ești apare odată cu primul strigăt de protest, ca semn al colectivității. Prin apropierea sa de calea deschisă de Prometeu — apărătorul naturii umane demne de ocrotire — Camus se oprește aici, fără să accepte însă pasul înainte, spre revoluție.

[2] Primul autor al unei opere după Milosz a fost compozitorul francez Henri Tomasi; versiunea integrală a lucrării în cauză nu s-a executat pînă în prezent în Franța. Premiera a avut loc la Opera din München (1956) și s-a mai reprezentat în două stagiuni la Théâtre de la Monnaie din Bru-

Este oare, în această tentativă de intoarcere la cronici colbăite, o demitizare a lui Don Juan, o reacție negatoare față de ideile suspectate de a se fi golit de înțeles, ca supralicitate? Sau se urmărea stingerea unei legende, prin baterea pasului pe loc peste un teren sterp și încremenit?

Nu pare să fie așa. Demitizarea, pînă la nuanța ei de *demonetizare*, urmează a fi suspectată mai degrabă la toți acei scriitori care, sub masca interpretării, au ajuns la răstălmăciri pînă la aneantizarea temei, reduse cu încetul la o falsă problemă. Ne gîndim, privind în această direcție, la scrierea lui Henri de Monterlant, denumită *Don Juan sau Moartea care face trotuarul*, unde eroul este redus la un simplu mascul, pîndit, în final, de gută și decrepitudine[1].

O atare acțiune negatoare a putut friza, pe alocuri, sterilitatea — această cumplită infirmitate care maschează și unele false idei novatoare, oglindite în încercările de avangardă ale revoluției artistice, pătrunse și la regizori și cineaști[2].

Există unele momente cînd omul se satură de noutăți; aceste momente apar după ce nenorocirile vin una după alta, sau poate atunci cînd zi de zi apar, sub masca insolitului, doar platitudinea și vulgaritatea.

Sămînța aruncată de către poetul Milosz la începutul secolului nu a căzut pe un teren sterp, fiindcă ea conținea și puțină etică, de multe ori necesară omului.

Peste cinci decenii, Don Juan avea din nou să fie creat.

xelles (1958—1960). Cel de-al doilea compozitor a fost italianul Piero Coppola.

[1] Cazul nu poate fi izolat dacă se mai adaugă producțiile literare din diverse țări, din care citām:

· Michel Ghelderode, unde Don Juan evoluează în spațiul răufamat al unui port;

· James Joyce, cu referințele sale plate despre *Don Giovanni* în al său *Ulysse;*

· Marcel Jouhandeau — *Povești din iad*, unde autorul face tot felul de supoziții cu privire la convertirea Seducătorului, în care nu crede.

Desigur că, din punct de vedere artistic, multe astfel de lucrări își păstrează un anumit farmec, în ciuda acțiunii de demitizare (exemplu: Karel Čapek — *Povestiri apocrife*).

[2] Ne-am îndepărta cu mult de marginile ce ne-am propus, dacă ar trebui să insistăm și asupra mitului lui Don Juan în viziunile comercializate ale celei de-a șaptea arte, acolo unde mijloacele, cheltuite împărătește, țintesc doar spre o grabnică recuperare. Din nefericire, există printre regizori o modă persistentă care le permite să întineze, în continuare, sensurile operelor consacrate, cu pretenția de a sluji cultura prin mesajele pseudoartistice ale cerințelor pieței.

Convertirea lui Don Juan

Fiind preocupați, în încheiere, să descoperim pe Seducător într-o viziune modernă, care să acopere o gamă cît mai completă a afectivității umane, ne-am gîndit, la început, la romanul *Don Juan* (1963) al prozatorului și criticului spaniol Gonzalo Torrente Ballester — cel care a regîndit motivul cu mijloacele romanului fantastic. Comparînd apoi romanul lui Torrente cu alte opere apărute în aceeași perioadă, a trebuit să optăm pentru *Don Juan* (1944) al scriitorului ceh Josef Toman, cel care, reinterpretînd motivul, s-a oprit temperamental la viziunea istorismului, fără a nu fi fost tentat și el de anumite zone ale fantasticului în revelarea unor eroi. Succesul acestei apariții s-a dovedit necesar după valul sumbru de spirit radical subiectivist, în ciuda unor tendințe umaniste ce-și impuneau să anime lumea după cel de-al doilea dezastru mondial. *Don Juan* al lui Toman a căpătat o faimă rapidă, la fel ca cealaltă scriere cu substrat istoric, *După noi, potopul* (1967). Din paginile sale se ridică moralistul de specie aparte, nesofisticat și pentru toate vîrstele; de sub faldurile evocatorului ne apare cu măreție scormonitorul de moravuri, interesat pentru colecția sa de caractere, ce le vom întîlni pe multele trepte ale secolelor.

Ce aducea în plus *Don Juan*-ul lui Toman? Fără a crea o legendă nouă, autorul s-a inspirat dintr-un personaj istoric, urmărind, în final, joncțiunea cu un ideal mai înalt. Povestea sa tindea către o alta mai elevată, marcînd deosebirea dintre ceea ce aspiri și ceea ce devii; se descria un drum pornind de la individual la absolut, țintindu-se spre regiuni unde licărește luminile existenței, capacitatea de a transcenda aparențele. Prin aceasta, autorul se alătura fără de voie esteticii wagneriene, prin forța sa de a mișca viețile în cadrele grandioase și vibrînde de patos și elevație. Iar pe măsură ce răsfoim cartea, ne convingem că această viziune ne ajută să înțelegem și mai mult cîte ceva din timpurile noastre. Granița dintre istorie și arta sa ne apare foarte liberă, ca în specia romantismului în care se refugiază; în felul acesta ni se justifică și o anumită retorică, precum și concilierea unor date biografice cu predica etică ce transpare prin intense efecte de limbaj[1].

[1] Interesul și frumusețea romanului *Don Juan* se justifică și prin felul cum trecutul este privit de la înălțimea celui ce a înțeles sensul dezvoltării societății, pornind de la omul ce îndură mutații generate de anumite experiențe vitale. Romancierul urmărește cu claritate crizele Seducătorului, fără ca psihologia să rămînă sumară, deslușind esențele în numele unor

Vom încerca să arătăm sumar cum Josef Toman, zugrăvind pe vestitul seducător, invocă viața aventuroasă a lui don Miguel de Mañara, nobilul bogat, instruit și neastîmpărat, lipsit de grijile celorlalți, dar, în schimb, rămas cu poarta deschisă spre multele curse ale vieții. Acest nume l-am mai pomenit atunci cînd am evocat pe „adevăratul Don Juan"[1]. Trăind aievea între anii 1626 și 1679, după cum povestește cronica Sevillei, viața sa se încadrează în adevărate repere istorice, dintre care unele, acoperite de fabulația stimulată de romancier.

După primele inițieri, firea lui don Miguel va răspunde pătimaș, în dauna sa și a celor din jur. Ca rezultat, sfătuită de minți le cu experiență să-i reziste, vecina sa Soledad este sortită să renunțe la viață, în vreme ce Maria cea devotată va fi respinsă mereu cu cruzime.

Către profilul de fildeș al Isabelei se îndreaptă acum tînărul cuceritor, izbutind să o răpească, dar el o va goni dezgustat și îi va ucide tatăl în duel, după ce va afla că a fost părtaș din umbră la această aventură. Crima săvîrșită transformă pe don Miguel într-un fugar spoliat de tăinuitori.

Timp de cinci ani, pribeagul hăituit parcurge multe țări, lăsînd în urmă blesteme și plînsetele femeilor părăsite. Ușile i se ferecă, bărbații își ascut în zadar pumnalele, iar printre crăpăturile obloanelor ochii privesc cu groază cum arată flămînda spaimă a seminției omenești.

Grațiat datorită tatălui său, căruia i s-a smuls mult aur, don Miguel se va refugia la Sevilla, unde face o nouă victimă, de astă dată fără urmări, căci puterea ecleziastică are avidul interes să-l ocrotească. Doar cînd asistă la reprezentația celebrei piese a lui Tirso de Molina intervenția sa provocatoare trezește crudele resentimente ale mulțimii, precum și ale zbirilor Inchiziției.

Don Miguel își va plăti scump libertatea, dar nu va putea salva de flăcările rugului pe fostul său preceptor, învinuit pentru predicile sale și de instigare la revoltă. Omorîrea prietenului său

tipologii eterne. Vom vedea cum, din voința autorului, unele portrete se mențin totuși sub o pagină fumurie, de mit, trecută prin vibrația lirică a poetului, fără ca la epilog să nu intuim și forma clară a întregului.

La toate acestea se adaugă gradația pregătită „simfonic", prin insistențe de detaliu și o nesecată invenție verbală, ruptă de exprimarea rece a epocii noastre. Chiar dacă autorul devine citeodată puțin prețios prin stilul său poematic, el urmărește să convingă prin avertismente sau chiar prin strigăte de predicator.

[1] Vezi pag. 29.

zdruncină în totalitate credința lui don Miguel, asmuțind și mai tare întreaga populație, ultragiată de purtările sale demente.

În timp ce petrecea înconjurat de drojdia societății, la ceasul procesiunii de Vinerea mare, don Miguel întîlnește ochii Girolamei sub una din luminările convoiului. O pierde prin mulțime și o va găsi după zile de căutări; tînăra fată, care îl adora în taină, îl acceptă ca soție și va căuta cu abnegație să-i vindece rănile din suflet. Cum urmele crunte lăsate de trecut împiedicau statornicirea liniștii, cei doi soți se hotărăsc să se refugieze o vreme în munți, dar o cruntă boală va răpune trupul plăpînd al Girolamei; orbit de desperare, don Miguel se va arunca în prăpastie fără a-și găsi sfîrșitul, căci un grup de călugări îl readuc la viață. Aflat din nou în odăile pustii ale palatului său din Sevilla, nici o ispită nu va mai îmbia chipul părăginit al lui don Miguel, căci umbra soției sale îl va urmări pretutindeni, iar în spitalul ce-l va găzdui coșmarurile se întețesc. De abia atunci cînd nălucirile îi vor da lovitura de grație, don Miguel va lua hotărîrea să se transforme într-un ins omenesc. Începe prin a renunța la rangul său, devenind frate de rînd al Confreriei Santa Caridad, unde viața de penitent îl va învăța să îndure umilința și durerea, dedicîndu-se suferinzilor și rătăciților. În curînd va fi atras de o aprigă muncă activă, devenind duhovnicul agonicilor, tămăduitor și propovăduitor în cercul tot mai larg al unei lumi viermănoase. Cu timpul, magazia nesănătoasă, în care don Miguel tămăduia și semăna speranță în sute de inimi, se va transforma într-un așezămînt măreț, înconjurat de noi clădiri monastice, răsărite prin averea sa, în locul celor demolate. Experiențele rezultate le va așterne, în zori, în pagini de disertație, închinate Adevărului vieții *(Discurso de la Verdad)* — prilej de a biciui păcatele omenești: ipocrizia, avariția, egoismul. Ultima sa luptă este dată cu ciuma neagră ce a cuprins un întreg cartier al săracilor. După stăvilirea cruntei molime, boala va aprinde fața acestui om schimbat din rădăcini și-l va răpune. Deși, prin testament, cel dispărut dorea ca amintirea sa să fie eternizată ca pe a celui mai mare păcătos, poporul a decis altfel: atunci cînd clopotele au anunțat coborîrea trupului său lîngă altarul bisericii, paraliticii și schilozii spitalului mănăstirii s-au ridicat în capul oaselor pentru o clipă, greamărind pe cel a cărui dragoste de semeni nu a mai cunoscut hotar.

Așadar, o evocare inspirată a unei Spanii medievale, după cronici cu broderii de legendă, scrise cu luciditate și aripi în

visuri. Printre unele rînduri ni se evocă ţara celor 10 000 de mănăstiri, 300 000 de clerici, 500 000 de monahi; printre neproductivi ni se evocă şi puhoiul imens de soldaţi, nobilimea jecmănitoare, precum şi Inchiziţia lacomă de sînge. În acest cadru ni se deschid faliile contrastelor, puse în relief de vitralii multicolore, delimitînd mari pasiuni înăbuşite de asceză, de la tonalităţi terne la rosturi fecunde, de la eroism violent la simpla renunţare. Cu aceste jocuri de lumini, romancierul a izbutit să depăşească lunga cronică a perioadei finale a Războiului de 30 de ani sau trimful vanitos al reacţiunii catolice din Peninsula intolerantă a lui Filip IV, trimiţîndu-ne mai degrabă pe ecranul secolului nostru, chinuit similar de calamităţi. Crudele adevăruri ale istoriei, condensate în momente bine cîntărite, sînt transpuse în diferite registre ale cunoaşterii, permiţîndu-ne ca, în locul unei muzici sărăcite de scheme, să ascultăm cîntări filtrate prin tuburi de orgă. Pentru a ne face să pătrundem în tîlcul permanenţelor ce plutesc peste secole, ni se înfăţişează aventurile paradoxale ale unui om, de la urările ursitoarelor pînă la hîdele zgomote ale bulgărilor de ţărînă.

Să urmărim atenţi începuturile unui cinic capricios sau doar ale unui mîndru aventurier impostor: o educaţie rigorist ascetică, împotriva naturii, cu darul de a pregăti pentru libertinaj un om izvorît dintr-o copilărie întunecată, înconjurată numai de minciună, umilinţă şi josnica mediocritate a celor interesaţi să-l cîştige. Cel mai mult îl va despărţi de semeni bogăţia sa corupătoare — falsele chei ale puterii şi fericirii. Însăşi critica cruzimii şi a indiferenţei morale care se manifestă la superbul cinic o vedem, de astă dată, îndreptată progresiv către timpul său, unde nu putem găsi, de la început, nimic de dăruit decît aurul răscumpărător al fărădelegilor. Nesimţirea sa devenise un reflex al contactului cu cei care nu izbuteau să-i ofere ceva durabil; el păstra totuşi de la început cîteva prilejuri pentru a-şi manifesta generozitatea — un indiciu că noul Don Juan poseda şi unele sentimente ascunse, manifestate cu avariţie faţă de toţi acei ce-i îngrădeau libertatea şi visurile.

Iată cum pe scara afectivităţii sale încep să răbufnească unele emoţii şi sentimente noi, provocate din afară. Unul dintre ele este sentimentul prieteniei, ca o primă formă a fraternităţii dintre oameni — o simpatie epurată de orice interes. Ne obişnuisem să găsim în jurul lui don Juan numai femei-victime, naive sau pătimaşe, muncite doar de actul răzbunării — iar printre bărbaţi, doar acei slugarnici şireţi care se chemau Catilinon, Sganarelle sau Leporello. Or, în viaţa lui don Miguel — pe lîngă călugărul

Timon, cel care i-a înnegrit copilăria ca un corb neobosit, croncănind zi de zi despre chinurile iadului —, a mai existat şi un al doilea preceptor al său, în persoana capuţinului Gregorio, căruia a continuat să-i păstreze stimă; el era omul de înaltă instrucţie, încărcat de dragoste faţă de darurile pămîntului, dar care nu se bucura de o faimă prea bună atunci cînd instiga, cu abilitate, poporul contra stăpînilor. Doar atunci cînd Inchiziţia a condamnat la moarte pe acest om drept şi înţelept, fără aur sau blazoane nobiliare ci numai cu două mîini pentru trudă, s-a aprins solidaritatea frăţiei în inima lui Miguel; prin prietenia sa născută pentru Gregorio se întemeia o egalitate, o împăcare cu sine, intra în posesia unui al doilea *eu* care îl asigura de admiraţia şi căldura faţă de un presupus principiu al Binelui, crescut într-un tîrziu în suflet. Numai în astfel de împrejurări nesigure Miguel şi-a putut dobîndi un sfătuitor, o spiritualitate în numele Adevărului şi al Dreptăţii — iar pierderea lui în flăcările rugului avea să-i declanşeze marea criză, crunta ură faţă de toţi aceia care au izbutit să îngenuncheze Binele, imposibil de salvat cu tot aurul său. Atunci cînd revolta s-a preschimbat în negaţie demonică, don Miguel a alunecat într-altă viaţă de orgie, în care nedoritele sale înfrîngeri s-au ascuns sub vălul frivolităţii — acel fruct al nestatorniciei unui suflet ulcerat de desperare; iar atunci cînd pe marginea abisului a văzut cerul gol şi pămîntul ca o mocirlă, animalul dintr-însul a continuat cu îndîrjire să mînjească şi să distrugă[1].

Începînd din acest moment, romancierul a izbutit să lege firul *istoric* de cel al adevărului *artistic*, prin înfăţişarea gradată a pedepsirii noului Don Juan, urmată de marea sa schimbare la faţă. Astfel, apariţia din legendă a femeii sale sub formă de răscumpărătoare — şi mai apoi dispariţia ei năpraznică — va isca mutaţii tragice în făptura fostului seducător, de la renaştere la prăbuşire şi transfigurare. Dar dacă *desfrînatul pedepsit* ne apărea altădată convenţional, oare actualul *desfrînat convertit* nu ne este de astă dată înfăţişat drept un suflet paradoxal?

[1] Studiind senzualitatea lui don Miguel, se cere speculativ şi luarea în considerare a reversului ei radical, care s-ar putea numi *răceala simţurilor* — o sensibilitate aparte, de semn schimbat. Desigur, există şi un stadiu de răceală a simţurilor la don Miguel în momentele sale de decădere morală, descrise mai sus — sau atunci cînd el refuză să-şi vadă mama muribundă, absorbit fiind de ignobilele sale petreceri, atitudine speculată şi în drama *Brand* de Ibsen. Studiul *afectivităţii reci* îl vom analiza mai temeinic în portretul lui Adrian Leverkühn, eroul lui Thomas Mann, legat mai organic de *mitul faustic* (vezi pag. 267).

Din textul romanului tomanian putem citi în realitate — pe lîngă un erou shakespearian, prin diformitatea sa adecvată tulburelui labirint baroc — şi cîte ceva din postromantism şi expresionism, cu acele pendulări caracteristice dintre liniște şi mişcare. În rețeaua acestor cîmpuri stilistice, ce se apropie mai mult de sensibilitatea noastră, intuim aici unele motive din teatrul wagnerian, care au concurat la rezolvarea dramatică a romanului.

Ne referim la eroina-cheie, apărută sub numele de Girolama — moment de mistuitoare căldură sufletească, asemănătoare cu cea a Elisabethei din *Tannhäuser*, ce ne apare cu misiunea de a vindeca criza de creştere a eroului, pregătindu-i transfigurarea prin supremul ei sacrificiu. Căci Girolama operează o breşă în istoria veridică a epocii, ne afundă în lumea fantasmelor de unde apăruse cîndva şi *Comandorul justiţiar* imaginat de către Molina: este fiinţa care apare şi dispare ca purtătoare a unei misiuni. Materialitatea ei este fragilă, „îmbălsămată de soarele cu parfumul piersicii şi poleită cu aur, cu miresme“ ... Ea nu doreşte să afle *cine* este alesul ei, *de unde* vine şi *încotro* se duce, contrar pretenţiilor exprimate în mitul lui Psihe şi Amor sau în cel al Elsei şi Lohengrin; ea este, în schimb, zîna care cîntă, rîde şi iartă, ca o nepămînteană trimisă să răscumpere, prin magia ei, un suflet rătăcit.

Prin urmare, apariţia Girolamei este simbolul iubirii cele mari şi autentice, încărcate ideal cu dozări savante de pasiune purificatoare, dăruire, sacrificiu — această forţă de atracţie între oameni, care are darul să iradieze în totalitatea lumii. Acelaşi simbol cu puritate de Madonă avînd darul să captiveze şi să domine pe ulceratul Tannhäuser ce şi-a petrecut tinereţea în grota Venerei. Iar dacă ne întoarcem la simbolul prieteniei, ilustrat de către Gregorio cu ataşamentul său necondiţionat al iubirii, el este asemănător cu simbolul ilustrat de wagnerianul Kurwenal, scutierul lui Tristan, ce-şi adoră fratern stăpînul, apărîndu-l cu identitate în simţire. Această putere de ridicare a dramei omului la înţelepciunea ce răsare în simfonia pasiunii, brăzdată de întuneric şi lumină, este prezentă în paginile lui Toman unde suflul lui Wagner apare evident. Dar putem concede că în acest cosmos nu mai contează influenţele, ci construcţia lui Toman, cu toate dimensiunile ei proprii şi cu capacitatea sa de a trata drame individuale şi de grup. Lipsurile din romanul său îl pot defini, dar nu micşora. Căci, în schimb, orice scădere anterioară este compensată prin descrierea gradată a drumului aspru al lui don Miguel întru aflarea unor adevăruri ultime, prin trecerea sa de la contemplator la samaritean, de la scelerat la slujitor al lumii. Calea

găsită era cea augustiniană, doctrină infiltrată în cugetul său încă din copilărie; căutînd *dragostea de sine*, el a găsit limanul *dăruirii de sine* prin opera de binefacere; era drumul paradoxal către Raţiune, prin trăirea incandescentă a dragostei.

Cum a izbutit Josef Toman să ilustreze o nouă ipostază a lui Don Juan, de care sensibilitatea omului contemporan are o cumplită nevoie?

Cîteva constante ale literaturii sale: varietatea tehnicilor artistice, a temelor atacate, darul de necontestat de a compune destinul eroilor săi pe diagrama atentă a metamorfozei, în care se surprinde zbaterea Vieţii; de asemenea, prin nevoia sa de evadare în noianul timpurilor, de la indeterminări de orizont la îngrădiri istorice, ridicîndu-le unificator la tragedia omului, cu tîlc de dramă colectivă.

Mărginindu-se însă numai la noua dimensiune a lui Don Juan, figurată prin don Miguel de Mañara, vom constata, în plus, unele elemente de structură, care tind să imprime direcţii nebănuite întregii construcţii. Ne referim la cîteva sensuri ultime ale romanului tomanian, ce ne-au reţinut la lectură prin adevărate virtuţi: multe acorduri şi simetrii din viaţa altor eroi legendari ne apar aici drept inflexiuni ale căilor donjuaneşti. Iar dacă încercăm să descurcăm meandrele acestor drumuri, vom putea găsi răspuns în legătură cu sensul unic al vieţii omeneşti ce se încheagă sub influenţa condiţiilor obiective ale vieţii sociale.

POSTLUDIU: DE LA DON JUAN LA FAUST

Variațiunile pe tema lui Don Juan — abstracție făcînd de replicile sale, la fel de celebre — ne-au pus în față două soluții: legenda păcătosului pedepsit și a celui convertit.

Să ne oprim întîi la prima dintre ele. Ea pornește de la tema ilustrată de Tirso de Molina, căreia acesta i-a conferit o psihologie incertă, dar cu mari sugestii pentru viitor, în legătură cu forțarea nerațională de către erou a tuturor drumurilor pentru cucerirea unui ideal nelimitat.

Molière va crea apoi un Don Juan egoist, răutăcios și cu vicii sterile, iar Mozart va adăuga eroului compania rafinată și perpetuă a Morții, făcîndu-l să profite de viață pînă la ultima picătură. Astfel, psihologia temei — trecută pe rînd prin grilele stilurilor baroc, clasic și rococo — se va defini treptat pînă la morbid; în legătură cu acest aspect am dat la timpul potrivit unele detalii.

Înainte de a trece la cea de-a doua soluție, socotim necesar să ne apropiem puțin de structura sufletească a acestei tipologii de excepție care este donjuanismul. Posibilitatea lui Don Juan de a trăi emoții și sentimente este cu totul diferită de afectivitatea cu care sînt hărăziți oamenii de rînd: ea atinge anormalul. În mod obișnuit, afectivitatea își face loc și se dezvoltă pe un teren rațional și volitiv bine închegat; dar la eroul nostru în loc ca emoțiile și sentimentele să intre în relație pentru coordonarea lor cu celelalte procese sufletești, ele rămîn izolate, în stare primară. În felul acesta, tipul donjuanesc se apropie într-o anumită măsură de cel al sentimentalului — mentalitate al cărei rol decisiv revine sentimentului și nu rațiunii.

Acum, cînd i-am urmărit evoluțiile în diferite ipostaze, ne întrebăm ce poate însemna *sentimentul* la Don Juan? Este o reducție dezolantă, din toată gama de simțiri, la o singură posibilitate — și aceasta frustrată grav de omenesc; sentimentul dragostei — care este și rămîne unica preocupare donjuanescă — se prezintă mereu imatur în conștiința sa, sub forma unui sentiment ratat și care, ca o celulă din corp, urmează să fie mereu reînnoit.

Dar ce poate însemna la Don Juan sentimentul de dragoste? Ca proces sufletesc este ca și inexistent. Totul este redus cu grijă doar la actul finalizării, din care urmează să se consume propriu-zis doar latura fizică; ceea ce urmează după aceea se va „recristaliza" de fiecare dată într-o decepție, pentru ca reluarea căutărilor să reclame fără încetare nașterea unui nou „sentiment", cu rol de propulsor. Există deci aici un proces defectuos în geneza sentimentului de dragoste pe terenul emoțiilor, lipsa lui de stabilizare cerînd permanenta nevoie de înlocuire. Prin recurgerea practică doar la emoții incipiente, trăind *inadecvat* toate stările emoționale ale iubirii, Don Juan a devenit un *om inadaptabil*. Dar decepțiile sale repetate, în loc să-i provoace rețineri, vor găsi pentru reactivarea emoțiilor alte niveluri de căi, trecînd de la prințese la țărance sau călugărițe; atingerea elanului erotic va contribui la scăderea simțului său critic, transformîndu-l în satir — tendință de compensare a obsesiilor erotice pe un teren total lipsit de activitate voluntară care să-i poată modela sau depăși actele afective. În acest sens, Don Juan, robul simțurilor, neputîndu-se stăpîni pe sine, nu va putea niciodată domina lumea — ba, dimpotrivă, va fi îndepărtat de la ea și sancționat.

Nu vom insista, în continuare, în ce măsură eroul nostru își poate împărți vina cu societatea care a contribuit la coruperea lui, potrivit iluminismului rousseauist — doctrină despre care ne vom ocupa altă dată.

Nicăieri nu vom întîlni o teoretizare mai amplă a donjuanismului decît în cea aflată sub semnul viziunii romantice, trecută apoi și prin filtrul psihologiei contemporane.

Abordînd acum tema celei de-a doua soluții în care legendarul Don Juan devine mai aproape de adevărul istoric, adică un „pă-

cătos convertit", viziunea lui Josef Toman îl va socoti drept un infirm, definit în acest fel şi de către Max Frisch, din cauza autoreglării sale emoţionale defectuoase. Ansamblul său de tare devine mai concludent prin detaşarea de realitate, prin cinismul său, incapabil de a lua parte la suferinţa altuia, sau prin mascarea gîndurilor, datorită unei insolenţe mereu triumfătoare: o astfel de constituţie diformă intră de minune în actoria veacurilor XIX şi XX. Eroul devine *afectivul damnat care nu poate iubi.* Lui i se potriveşte cel mai mult paradoxalul atribut de „Seducător incapabil de pasiuni nobile" — personaj visat încă din evul mediu de către teologi, fără să fie pe deplin definit. Seducînd, el posedă abilitatea de a convinge — compensaţie dată de Natură prin acel talent autentic, similar cu al căutătorului de comori, personificate în miracolul feminin. Căci la farmecul acestui cavaler legendar se adaugă şi puterea aurului său, care-l va putea sustrage de la grija zilei de mîine, amplificîndu-i curajul.

Ne întrebăm: Care poate fi semnificaţia acordată de Don Juan propriei sale vieţi în vederea atingerii unui scop, a afilierii sale la un ideal — sensul vieţii sale, integrat la condiţiile obiective sociale?

Am văzut că el îşi trăieşte viaţa ca pe o călătorie existenţială, din premise imaginare, urmărind ca practica actelor sale să le confirme. Drumul său are drept scop căutarea idealului, alergînd în neştire după o himeră şi considerînd Absolutul ca posibil de atins, ca ceva palpabil ce se încadrează în conţinutul bogăţiilor lumii exterioare. Un efort zadarnic şi tenace de a evada din real spre tangibilitatea imposibilului se arată „gîndirea" lui Don Juan; ca exclude pe cea a omului *pasionat,* prin arderea sa la scara omului *pătimaş* — adică a subiectului aflat sub imperiul patimilor negative şi al efectului distructiv al viciului. Masca sa reală şi expresivă de seducător, ajunsă la acest stadiu, a putut cu timpul să capete măreţia simbolului care să înglobeze prin extindere multe tipologii romantice înrudite — după cum a observat Camus în cunoscutul său eseu „dus pînă la absurd". În ceea ce ne priveşte, ne vom menţine la ideea că prin sufletul Seducătorului — cel dereglat, sterp, profitor, fals şi idealist — s-a putut personifica nu

numai mozartianul „fluturaş" plin de umbre, ce zboară din floare în floare, ci şi proteismul Actorului şi al Cuceritorului, la care putem adăuga pe cel al Diplomatului şi al Demagogului.

Cît despre noua dimensiune a lui Don Juan, ilustrată de Toman în partea ultimă a romanului său — prin introducerea unor elemente de structură care tind să imprime direcţii nebănuite întregii construcţii —, vom încerca să precizăm unele date suplimentare; ele vor fi utile la înţelegerea *punţilor de legătură* ce le-am întins înspre alţi eroi legendari care converg spre întregirea de sens al vieţii omeneşti.

În primul rînd, este vorba de drumul către legendarul Faust, pe care îl vedem asemănător în ultima parte a vieţii lui Miguel, eroul lui Toman, desfăşurate într-o evoluţie constructivă, în slujba spiritului gînditor, spre binele colectivităţii; căci limanul înţelepciunii faustice este tocmai îngrădirea sa de către *raţiune,* prin actul reflectării — nivelul cel mai înalt al gîndirii —, după o descoperire finală a Frumuseţii aducătoare de primejdii, a actului creator şi a comportamentului demiurgic. Căci la început, atît Don Juan cît şi Faust au încercat să renunţe la viaţă — unul alegînd prăpastia, iar celălalt paharul cu otravă —, dar pînă la urmă, după deplasarea lor zadarnică spre infinitul cunoaşterii, se vor întoarce către o lume limitată, slujind-o cu credinţă. Fiecare, în vederea acestui scop, se va devota experienţelor: Faust prin extraordinarele sale călătorii, ajutat de Diavol, iar Don Juan prin trăirea drumului său de patimi, ajutat în final şi de magia mîntuitoare a unei dragoste adevărate.

În al doilea rînd, pe noul Don Juan — în etapa sa de asalturi şi de împrăştiere a simţurilor — îl socotim ca fiind apropiat de ursita lui Ahasverus, cel damnat să viţuiască în silă, cu toate încercările de a scăpa de existenţă; o forţă necunoscută îi reţine pe amîndoi în viaţă pentru a-şi îndura pedeapsa, galopînd în tenebre şi lăsînd în urma lor valuri de nenorociri, fără ca prăpastia să-i înghită, fără ca podurile şi acoperişurile să se prăbuşească decît după trecerea lor. Dar dîrza călătorie a lui Ahasverus — paralel cu şirul nesfîrşit de generaţii de oameni ce s-au succedat şi alături de drumul împătimit al suferinţelor lui Don Juan — îi

va face pe amîndoi să se întîlnească la limanul Binelui, în slujba oamenilor.

În paginile ce ne așteaptă, am socotit că este absolut necesar — pentru o vedere mai rotunjită și de la înălțime — să facem cunoștință cu acești doi frați buni peste timp ai lui Don Juan. Frați buni întru zbucium și împlinire, numiți Faust și Ahasverus.

Vom începe prin a ne apropia de Faust cît mai pe ocolite, spre a-l putea înțelege mai bine.

II. un mit al patimii: FAUST

„Eu, Doctor Johannes Faust, atestez în virtutea acestui document public că, după ce am întreprins speculații asupra elementelor și după ce, ajutat de daruri transmise prin grația de Sus, n-am izbutit să găsesc talentele necesare propriei mele înțelegeri, m-am adresat Spiritului, care mi-a trimis pe Mephostophiles în calitate de servitor al Prințului infernal al Orientului, angajat să mă școlarizeze și să-mi fie întru toate ascultător și supus. Drept mulțumire, mă angajez la rîndul meu ca, după un răstimp de 24 de ani scurși în întregime începînd de la data acestui act, să-i permit să dispună complet de persoana mea, guvernîndu-mă după vrerea și mijloacele sale: suflet, carne, sînge, bunuri — și aceasta, întru veșnicie. În rest, mai declar că reneg pe toți cei care trăiesc în această lume, tot corpul ceresc și toți oamenii, dorind ca așa să fie. Pentru asigurarea autenticității acestui act și întăririi lui cu toată forța, l-am scris și semnat de propria-mi mînă, sigilat și atestat cu propriul meu sînge aici imprimat, considerîndu-mă în perfectă posesiune a simțurilor, a sentimentului, a inteligenței și a voinței".

JOHANNES FAUST
om destoinic în Știința elementelor
și Doctor în teologie

(Angajamentul lui Faust, extras din cronicile poporane de la sfîrșitul veacului XVI.)

PRELUDIU: DE LA PROMETEU LA FAUST

Există în muzica beethoveniană un desen melodic a cărui primă celulă este formată din patru note înglobînd o cvintă suitoare, o octavă coborîtoare și o cvartă suitoare. Această configurație primară stă la baza temei ce va da naștere celebrelor variațiuni din finalul *Simfonici Eroice*, op. 55.

Ideea nu apare în premieră; dacă răsfoim arhiva ilustrului compozitor german, tema o vom mai întîlni în *15 Variațiuni și fugă pentru pian, op. 35*, extrasă din finalul muzicii de balet *Creațiunile lui Prometeu* — publicată mai tîrziu ca *op. 43;* ea mai apare și în al doilea din cele *6 Contradansuri*, publicate fără *opus*.

Desenul la care ne referim nu este altceva decît *basul* unui dans german, dar el s-a arătat apt să genereze, în două rînduri, adevărate pasacalii, deseori de mari amplitudini, unde bravura, cutezanța și puterea de continuă regenerare izbutesc să prolifereze în voie. Iar pentru încheierea unei simfonii care avea să poarte inscripția *„per festeggiare il sovvenire d'un gran'uomo"*, nici o temă nu s-a arătat mai adecvată lui Beethoven decît cea gîndită inițial de el pentru caracterizarea lui Prometeu, „binefăcătorul oamenilor" din viziunea măreață a filosofilor antici.

Nu este lipsit de interes dacă arătăm că această temă prefigura și fizionomia muzicală a altor idei-cheie, aflate la baza valorilor acestei lumi, care vor fi ilustrate de muzicienii ce vor veni[1].

Dar nu numai prin formule muzicale s-a putut simboliza un erou care a luptat pentru emanciparea speciei omenești. La fel ca și exprimarea sonoră de dinainte și după Beethoven, marii gînditori au avansat idei tot atît de meritorii — luminate parcă de flacăra viteazului reformator din legendă — cu aceeași simplicitate austeră și inegalabil dar de generalizare. Astfel, dacă răsfoim tomurile unor întemeietori de sisteme — dintre aceia care au

[1] Teme asemănătoare vor fi utilizate deliberat de către Richard Wagner ori de cîte ori va înfățișa eroismul, principiul tinereții, natura, apa, focul, trăsnetul, sabia ș.a.; drama muzicală *Siegfried* — care personifică un rebel prometeic — este dominată de această estetică muzicală. Franz Liszt va anunța motivul lui Faust, din *Simfonia* pe care i-a dedicat-o, prin procedee asemănătoare.

pregătit, cu virtuți de profet, filosofia modernă — vom vedea cît de adînc și de aproape de noi se evocă în ele stilul însuși al lumii bătrînului Prometeu.

„Fundamentul adevărului se găsește în om, care garantează ordinea în Natură; nimeni nu-i mai poate impune din afară legile sale; aceste legi coincid cu însăși organizarea înnăscută a fiecărei conștiințe omenești; impresiile venite din afară sînt organizate prin niște forme înnăscute și universale în conștiința fiecăruia din noi" — cuteza să declare Immanuel Kant tocmai cînd invazia scepticismului ruina etica și fundamentul științei.

„Temeiul adevărului trebuie căutat în sentimentul de evidență cu care rezultatele rațiunii speculative se întovărășesc" — spunea René Descartes, care afirma valoarea nouă a discuției libere.

„Eul creează lumea ca o limitare și ca un obstacol în calea sa pentru a lupta" — afirma Johann Gottlieb Fichte, care considera cultura ca un exercițiu rodnic al umanității.

Punerea accentului pe propriile forțe ale omului — iată reducerea la un punct a cercului de idei al prometeismului, fapt ce-l va îndemna pe tînărul Karl Marx să exclame despre eroul din străvechea legendă că *„este cel mai sfînt și nobil martir din calendarul filosofic"*[1].

Acest îndemn de preamărire plutea în aerul secolului și se oglindea în continuare în opera marilor artiști care s-au trudit să imagineze noi aspecte ale străvechiului mit, cu gîndul de a aprinde sufletul contemplatorului luminist.

Dar fermentul acestei teme se cade să fie urmărit și pe parcursul izvoarelor sale.

Să ne apropiem de ele:

S-a întîmplat nu o dată ca un iubitor de frumos să trăiască aievea clipa pe care o reține un obiect de artă, odată cu întreaga sa ambianță și încărcătură de istorie. Asemenea neprețuite vestigii, învestite cu acest har și încărcate cu o sarcină magică, sînt și cele aflătoare în orașul vechi al Atenei: pe un modest soclu întregit cu un altar, la intrarea în templul protectoarei cetății, apare cioplit Prometeu alături de Hefaistos. Pelerinilor moderni, ajunși acolo ca să măsoare frumusețea acestor tulburătoare chipuri, li se arată cum, din acest loc umil, porneau lampadoforii — acei alergători înarmați cu torțe aprinse, în ziua sărbătorii *Prometheia* ce-l cinstea pe legendarul ei erou. Parcurgînd în fugă cartierul Ceramic, unde trudeau olarii, concurenții, aleși

[1] Citat din teza de doctorat a lui Karl Marx (Opere alese, vol. II, București, 1967, Edit. politică.

din toate triburile, străbăteau o lungă cale, iar învingătorul urma să împrospăteze cu torța sa flacăra din altarul patriei. Acest gest a rămas; el se va repeta și în clipele cînd popoarele se unesc pentru jocurile unor mărețe întreceri.

Vom vedea mai tîrziu că nu numai o călătorie pe pămîntul vechii Elade ne poate ușura de povara unor nedumeriri.

De la Prometeu ne-au rămas și simboluri mai la îndemînă, pe care puțini le bănuiesc. Inelul ce-l poartă la mîna stîngă deopotrivă mirii cei împătimiți, cît și noi, vremelnicii de rînd, se spune că are darul să ne amintească de lanțurile îndurate cîndva de către neobositul străbun al nostru; iar o pietricică adunată în minuscula cătușă ne va lega în plus de stînca durerii, ca un subtil avertisment al vieții pentru cei aflați nepregătiți pentru muncile demiurgului.

Am risipit prea multe generalități, fără să avem în vedere că puțini dintre noi au prezente în memorie faptele și portretul moral al lui Prometeu. Urmează de aceea să încercăm decantarea unui înțeles mai adînc, în care sperăm să nu ocolim și răstălmăcirile ce i-au amplificat rezonanța pînă la rangul rîvnit de *mit central*.

Într-o poveste a lui Prometeu, el ne este totdeauna înfățișat ca un mare prieten al oamenilor și — după alte tradiții — chiar ca făuritorul lor; din imboldul părintesc de a ajuta pe cei slabi a răpit focul sau — după alte surse — a pătruns în cămara zeiască, aducînd cu sine puterea vitală de a-și însufleți statuile sale de humă. Pentru astfel de fapte cutezătoare, el s-a ales cu pironirea vreme de milenii pe stîncile Caucazului, unde periodic un vultur trimis de Zeus, mai-marele zeilor, îi va devora mărunțaiele.

În înțeles larg, din neamul lui Prometeu pot face parte și o sumedenie de alte simboluri mitice — semianimale, oameni, semizei sau chiar zei — cunoscuți sub denumirea de *eroi civilizatori*. Căci, prin lupta lor plină de primejdii, ei au izbuit să ridice omul pe un alt nivel istoric; unii dintre ei, înarmați cu o sfidătoare libertate de creație — spune legenda —, au intrat în conflict chiar cu stăpînul suprem al zeilor, ornamentînd poetic, prin cutezanța lor, multe pagini de mitologie[1].

[1] Socotiți inițial ca avînd sursă supraterestră și un caracter sacru, prin învestituri metaforice eroii au luat deseori înfățișări zoomorfe sau au făcut de la început parte din regnul animal; ca atribut exclusiv al zeilor, Focul a personificat pe unii dintre ei, precum Agni — zeul vedic la inzi —

Dar spre deosebire de toate aceste făpturi eroice, Prometeu ne apare iluminat în poveste de o aură specială. Oare nu este el acela care, în istoria fabulată a omului, aduce acestuia darul cel mai de preț: focul? Producerea, păstrarea și utilizarea lui conferă eroului elin virtutea de pionier al civilizației; de acea, el îi depășește prin acțiunea și atitudinea sa pe toți confrații din mitologii[1].

Semne marcante de ideologie prometeică există și la multe alte popoare străvechi, în grade variate și în multitudini de forme — dar apreciem că ele nu au atins nicăieri sensul și frumusețea cumpătată a elinilor. Unele teme ne aduc doar inflexiuni amăgitoare, care nu reușesc decît să ne hazardeze spre alte niveluri culturale și baze sociale[2]. Bogăția imaginilor ne sugerează ideea de concurență, pe care totuși o socotim în acest sens un termen riscant. Căci pînă și în sînul elinilor s-au semnalat, din orgolii locale, lăcașuri de cult închinate mai multor „aducători ai focului". Relicvele ne atestă nume ca: Foroneu, regele argienilor, sau Prometeia, titanul ionic — deosebit de Prometeu, titanul beoțian. Dar numai acesta din urmă va fi sărbătorit cu precădere la Atena, prin ritualul pomenit la începutul evocării noastre, și va provoca interesul oamenilor de cultură.

Tema devine sursă pentru poeți prin secolul VII î.e.n., cînd Hesiod din Beoția urmărește, prin diferite scrieri, firul legendei. Dar Prometeu cel damnat de către Zeus ne este înfățișat drept un erou ce nu poate duce omenirea spre mai bine, ca unul care a încălcat voința zeiască. Această concepție involută era în armonie cu un cer definitiv restaurat, dar a putut anticipa și unele glasuri viitoare în legătură cu meandrele povestirii[3].

sau Loge, zeul din *Eddele* scandinave. (După Frazer James — *Mythes sur l'origine du feu* — 1931, lucrare citată din *Prometeu*, antologia lui Ion Acsan).

[1] Ne referim la unii eroi babilonieni care au înfruntat puterea supremă, furînd focul fără a fi mînați de un imbold civilizator; de asemenea, la miturile microasiatice unde apar uriași țintuiți pe stînci ca eroul elin, cu deosebirea că pedeapsa aplicată amintea de cea a prădătorilor sau asupritorilor de oameni.

[2] Se pot exemplifica variante legate de nume cunoscute ca: zeița rătăcitoare Demeter, istețul cîntat în epopei ca Ulise, întemeietori de cetăți ca Sisif sau Cadmos; de asemenea și centaurul Chiron, cel priceput în tainele lumii.

[3] Aedul beoțian va prezenta în continuare pe Prometeu desfășurîndu-și eroismul de civilizator șiret și dînd prilej lui Zeus să se lase înșelat, pentru a-l pedepsi din nou, de astă dată împreună cu toți muritorii. El le va trimite pe vestita Pandora, femeia creată să răspundă de tot răul și suferința de pe pămînt, prin însoțirea ei cu Epimeteu, fratele eroului nostru.

De abia peste aproape trei secole tragedianul atenian Eschil va redresa momentul ideologic prometeic; prilejul a apărut cînd tirania internă și străină fusese abolită și se iscase un vînt cumpătat și înfloritor. Din drama satirică *Prometeu, purtătorul focului* ne-au rămas doar cîteva savuroase pagini despre pățaniile focului furat, ascuns într-o tulpină din pridvorul templului și care, prin ardere mocnită, devenea astfel transportabil. După un deceniu apare trilogia *Prometiada*, din care *Prometeu încătușat* ne-a parvenit în întregime — iar din celelalte două, doar fragmente[1]. Din completarea lor cu unele citări găsite în texte eline și latine, precum și din descifrările mai recente ale unor papirusuri, firul acțiunii s-a putut lega cu o suficientă coerență[2].

Trebuie reținut că temperamentul eroului se detașează ca cioplit în marmoră, părintele tragediei eline asigurîndu-i o obîrșie mai nobilă, care să-i justifice din plin virtuți de erou civilizator și statornic *philanthropos*. Împărțind cu oamenii focul — acest nesecat bun oprit — el crea premisele unei egalități nedorite de tiranul zeilor, încercînd să netezească drumul *antropocrației*. Devenind la început — prin duel al inteligenței cu zeul suprem — un antizeu, rebeliunea nu o va purta la modul anarhic ca un om sau titan de rînd, nici ca un Lucifer de dragul unei negații sterpe, ci pentru ajutorarea acelor slabi muritori, cu riscul îndurării unor chinuri milenare. Sancționarea sa nedreaptă o va suporta numai înarmat fiind cu o taină mai presus de orice speranță: *tirania nu este veșnică, iar uzurpatorul Zeus va avea odată soarta uzurpatului.*

Dar elementul-cheie ce caracterizează profilul eroului eschilian

[1] Ne referim la dramele *Prometeu descătușat* și *Prometeu, purtătorul focului*, ce se pare că încheiau ciclul.

[2] Momentele trilogiei *Prometiada* se pot rezuma în felul următor:

Prometeu încătușat. Hefaistos și însoțitori ai lui Zeus ajută la fixarea lui Prometeu de stîncă; corul Oceanidelor îl deplîng, iar Oceanos îi dă sfaturi; Prometeu prezice nenorocirile viitoare ale lui Io, cea prigonită de Zeus; Hermes, emisarul lui Zeus, cere lui Prometeu să-i dezvăluie taina pe care o deține — unul din motivele pedepsirii sale; refuzul său îl pierde în vuietul trăsnetelor care îl îngroapă sub stînci.

Prometeu descătușat. Readus pe pămînt după o petrecere temporară în Tartar, Prometeu este țintuit iarăși pe o stîncă, de astă dată martirizat periodic de un vultur; din nou este solicitat să dezvăluie secretul cerut de Zeus; Hercule, în drum spre grădina Hesperidelor, săgetează vulturul, după ce primise sfaturile necesare de la Prometeu; eliberarea sa, după ce își dezvăluie taina.

Prometeu, purtătorul focului. O probabilă înfățișare a îndătinării la Atena a întregului cult prometeic, care cuprindea și cursele cu torțe — populare le *Lampadoforii*.

este amănuntul potrivit căruia Prometeu nu va aştepta mileniile ca tiranul să fie uzurpat, ci gîndeşte mai degrabă la îmblînzirea treptată a lui, în paralel cu sosirea propriei sale emancipări. Prin aceasta, eroul se încadra în aceeaşi mentalitate rotunjită a concepţiei eline. Prometeul eschilian, deşi îl depăşeşte cu mult în măreţie pe cel hesiodic, ne apare în cele din urmă ca un titan întîrziat într-o lume unde ordinea în Univers era deţinută de un zeu suprem care, depăşind epoca veche, păşea autoritar într-un cosmos echilibrat şi împietrit[1].

Dar eroul ce se înfrunta cu zeul ultragiat, deşi apărea drept un straniu aventurier cu apucături împrumutate din trecut, va trebui să aştepte încă alte milenii pentru ca gesturile sale să capete rezonanţe noi. Deocamdată, din revolta sa — ce cu timpul slăbise — rămînea cealaltă latură pentru care a suferit atîta: iubirea pămîntească, oarbă, faţă de cei neajutoraţi, anunţînd etica evului modern, prin darul ei de trezire a „spiritului adormit din om". Iar această iubire ce mîntuia pe sclav avea să se transforme într-un cîntec de libertate în numele tuturor sclavilor şi al luptei pentru progres.

Să mai reţinem însă şi ceva deosebit de adînc: înfăţişarea lui Prometeu, aşa cum ni l-a zugrăvit Eschil, ţintuit milenar pe stînca mărginaşă a lumii, a generat şi *simbolul interiorizării omului, sortit tăcerii printr-o aprigă damnare*. Căci tăcerea lui Prometeu devenise cu timpul rodnică. El a avut răgaz să gîndească mai mult ca oricine. Acest răgaz i-a copt mai mult înţelepciunea, depăşind celelalte laturi ale triunghiului sufletesc cu care a acţionat la începutul carierei sale de salvator al omului. Dar nu ni se arată nicăieri în ce a constat transformarea înţelepciunii lui Prometeu: probabil într-o stoică înţelepciune a renunţării; sau mai degrabă în acea îndurare tactică a diplomatului.

Un spor valoros de accente în aprofundarea mitului va veni începînd cu Platon (427—347 î.e.n.) care, într-un vestit *dialog socratic*, îi atribuie sofistului Protagoras (480—411 î.e.n.) o versiune inedită despre faptele prometeice în legătură cu obîrşia societăţii umane. Din fragmentul rămas nu reiese motivul pedepsirii eroului; în schimb, apar elemente *antropogonice* şi *sociogonice*, pe care vom încerca să le rezumăm.

Speciilor muritoare, plămădite subteran din humă şi foc de către puterile zeieşti, urma să li se dea însuşirile necesare unei existenţe vremelnice, dar Epimeteu, însărcinat cu aceasta, nu şi-a

[1] Tudor Vianu — *Filosofia Culturii*, Bucureşti, 1942, Edit. Publicom.

putut îndeplini misiunea. Fratele său, Prometeu, văzînd semiţia umană atît de puţin înzestrată faţă de celelalte animale cu care purta o luptă permanentă şi inegală, interveni dăruindu-le cîte ceva din secretele meşteşugăreşti utilizate în domeniile lui Hefaistos şi ale Atenei. Prin această intervenţie, omul a devenit în curînd un animal tehnic şi inventiv; neposedînd însă virtuţi etice, deşi temători de zei, ei se iroseau în lupte fratricide pentru putere. Nici prin învestirea lor cu sentimentele justiţiei şi ruşinii nu s-a putut curma dezbinarea dintre muritori, ce le scurta şi mai mult zilele[1].

În acest document platonician, filosofului Protagoras i s-a oferit un prilej să ne înfăţişeze acele valori sociale perene, care stau la baza societăţii omeneşti.

Textul se opreşte aici. Desigur că acest proces de educare a omului, gîndit în fabula lui Protagoras — şi căruia, pe măsura timpului, era nevoie să i se adauge şi alte valori de fiinţare — s-a mai lovit de alte greutăţi, faţă de care Zeus a intervenit numai cu jumătăţi de măsură. Dealtfel, filosofii cinici, urmaşi ai lui Socrate, vor găsi firească sancţionarea ulterioară a lui Prometeu, socotind acţiunea civilizatorului drept exagerarea unor convenţii contrare naturii, printr-o depăşire primejdioasă a nivelului animalităţii — prag ce urma să rezume umanitatea.

Vina lui Prometeu va căpăta o justificare mărită pe măsură ce zelosului civilizator i se atribuia calitatea tot mai sporită de *demiurg* şi ocrotitor, faţă de care răspunderea sa creştea, odată cu nerecunoştinţa atît a zeilor cît şi a oamenilor[2].

Aşa se explică faptul că accentul disprețului şi al revoltei surde se va muta multă vreme înspre Prometeu, pe măsură ce Zeus se retrăgea, ca în multe alte mituri de niveluri asemănătoare, în conul de umbră al anonimatului[3].

De abia în evul mediu şi după ridicarea ceţei raţionalismului se va găsi — pe lîngă puţine voci dojenitoare — şi cutezanţa de a preschimba pe Prometeu într-un profet al altor vremuri.

[1] Această teză, rămasă ca o insulă în gîndirea raţionalistă, va constitui celebrul argument rousseauist, consemnat într-una din notele-anexe la discursul său despre progresul ştiinţelor şi artelor.

[2] Tema *creatorului* apare la poeta Erinna din Teos (sec. IV î.e.n.), dar şi fabulistului Esop (sec. VI î.e.n.) i se atribuie ideea—figurată în textul fabulei 323 (Ion Acsan, *ibidem*).

[3] Rezolvarea tezei antropogoniei prin apariţia eroilor demiurgi reprezenta un progres ideativ „de la supranatural spre natural, de la divin la uman" (*apud* C. I. Gulian — *Omul în folclorul african*, Bucureşti, 1967, Edit. pentru Literatură universală.

Dacă în clasicismul întîrziat „aducătorul focului" va inspira doar poveşti încărcate de vervă coloristică, de un simbolism desuet, nimic nu ne îndeamnă să-l considerăm un uitat[1].

În schimb, epoca romantismului îşi va găsi prin Prometeu legenda care să-i potolească setea de răsturnare a tiranilor, de prefacere a lumii înghețate într-o curgere fără astîmpăr.

Sîntem nevoiţi să ne oprim mai mult la această perioadă eroică ce prefigurează zorile lumii noastre, anunţînd cu patos şi înfrîngerea vechiului rost general al mentalităţii omului. Este momentul cînd pare că trecutul devine valoros numai prin exemplele care justifică puterea de reînnoire ce ne-o dă viitorul.

Încă de la începutul veacului XVIII contele Anthony de Shaftesbury (1671—1713) compară geniul artistic înnoitor cu o varietate a *spiritului prometeic*. În acest sens ne apare şi acţiunea poetului romantic Percy Bysshe Shelley (1792—1822) care, cu marele său talent de vizionar anarhic, va lupta deopotrivă pe frontul revoluţionar artistic şi social.

Prin *Prometeu descătuşat* (1819), drama în 4 acte a acestui mare poet englez, ni se dezvăluie pasiunea sa declarată pentru remodelarea lumii. Eroul glăsuieşte de-a dreptul în numele autorului, cu generozitatea cu care poetul renunţase la o avere considerabilă şi la titluri nobiliare; exilat pe ţărmurile italice, noul evocator al lui Prometeu va strămuta din Olimp pe tiran cu care se va război. Erau anii grei cînd Italia, împărţită în state mici, îndura „cruzimea camuflată" a Sfintei Alianţe. Dar acest moment istoric va fi obiectivat pe scena umanităţii întregi, care se scutura de pretinsa divinitate a tiraniei, viziune concentrată într-un focar unic: lupta dintre bine şi rău.

Mitul eschilian este urmărit cu atenţie de Shelley şi aprofundat cu spirit critic şi profetic. El se grăbeşte să explice acest lucru încă din prefaţa dramei, atunci cînd consideră drept un compromis sfîrşitul fatalist al dramei eschiliene, atîta timp cît capitularea contravine caracterului ferm al eroului; dacă *prevăzătorul*

[1] Calderon de la Barca (1600—1681), marele clasic al spaniolilor, traduce în drama sa *Statuia lui Prometeu* (1667) lupta dintre raţiune şi pasiune; neobositul plăsmuitor, care intră în acţiune, se va izola din cauza nerecunoştinţei semenilor. Statuia creată şi însufleţită de el va isca război între fraţi, dar puterea braţului lui Epimeteu va fi înfrîntă de mintea demiurgului.

La rîndul său, Voltaire (1694—1778) realizează un libret de operă intitulat *Pandora* (1748), unde accentuează cu galanterie momente din naşterea Pandorei, pasiunea lui Prometeu în chip de Pigmalion, intervenţia lui Jupiter şi reactualizarea Titanomachiei, dar totul se termină într-o senină împăcare pasională cu lumea.

nu şi-ar fi dezvăluit taina, Zeus şi-ar fi pierdut în cele din urmă tronul prin fiul său, dăruit de către Tetis. Descătuşarea noului Prometeu se va rezolva pe această variantă, ocolită de către dramaturgul elin. Uzurpatorul tiranului din Olimp va fi Demogorgon, iar Hercule se va supune titanului eliberator[1]. Noul stăpîn al zeilor personifică spiritul teluric al lumii, sălăşluind ascuns ca o forţă căreia nici o tiranie nu-i va putea sta în cale; el vrea să reprezinte atotputernicia conştiinţei umane care, încătuşată vremelnic, devine înspăimîntătoare şi se dezlănţuie peste întreaga fire[2]. Necunoscînd alternativa împăcării dintre asuprit şi asupritor, noul Prometeu „eliberat de vini şi ispăşiri" devine adeptul transformării lumii prin lupta în comun, generată de întreaga conştiinţă umană — teză ce depăşeşte gîndirea socialist-utopică a vremii[3].

Pericolul de a transpune ideile revoluţionare pe făgaşul unor viziuni mitice, înclinate spre visuri utopice sau revoltă stearpă, va îndemna pe clasicii marxismului să vorbească despre „tragedia neputinţei eroilor romantici". Referinţa ţintea la unii artişti înglobaţi în sfera mai largă a aşa-numitei „boli a secolului" şi care, prea repede descurajaţi de o luptă inegală, cădeau pradă deznădejdii, negativismului şi chiar confuziei valorilor[4]. Poetul Shelley va fi printre puţinii artişti care vor depăşi în scurta lor viaţă marasmul unei lumi învinse, socotind raţiunea drept lumina ce ne apără de duhul împilării tiranice şi identificînd-o cu flacăra nepieritoare cucerită de către Prometeu. Se cuvine să adăugăm că eroul creat de Shelley depăşea cu mult în perspectiva timpului creaturile celorlalţi doi titani ai literelor engleze: Luciferul lui Byron şi Satanul lui Milton[5]. Pe lîngă calităţile lor comune de opoziţie faţă de forţa supremă, Lucifer şi Satan sînt zugrăviţi şi cu calităţi în conflict cu valorile morale. În schimb, Prometeul lui

[1] În numele de Demogorgon — divinitate care a circulat în textele evului mediu — există tradiţia unor sonorităţi luate din antichitatea îndrăgită de Shelley (*demos*=popor; *gorgon*=calitate a miticei Gorgona).

[2] Dan Grigorescu — *Shelley*, Bucureşti, 1962, Edit. Tineretului.

[3] Gîndirea progresistă a lui Shelley se aliniază cu cea a revoluţionarilor democraţi, condiţionînd propăşirea umanităţii de lupta maselor, şi nu numai de aportul prosper al producătorului.

[4] Ne referim la poetul italian Giacomo Leopardi (1798—1837) care în *Rămăşagul lui Prometeu* vede într-o perspectivă foarte sumbră condiţia umană, sau la ilustrul poet George Gordon Byron (1788—1824) care, minat temperamental de resentimente, are obsesia unui *Prometeu* etern înlănţuit, „făcînd din moarte o biruinţă", deşi simbolul focului furat îl identifică cu raţiunea omului, sursă a durerii sale.

[5] Aluzie din nou la *Prometeu*, tragedia lui Byron, precum şi la *Paradisul pierdut* al lui Milton.

Shelley străluceşte prin lipsa lui de ambiţie şi de sete de mărire, mila sa răsfrîngîndu-se în cele din urmă şi asupra duşmanului său sortit pieirii[1].

Asemănător crezului lui Shelley, cu toate rezervele ce i se aduc, ne apare scriitorul şi istoricul Edgar Quinet (1803—1875). Temperament apropiat de spiritul renascentist prin preocupările sale universaliste ce i-au slăbit vîna unui limbaj unitar, acest literat francez — pe care vom mai avea prilejul să-l situăm în cercul preocupărilor noastre — a început prin a ne anunţa armoniile şi tonul puţin mai retoric al lui Victor Hugo, dar a descoperit şi tărîmuri noi, virgine. El îşi va risipi darurile sale — de inspiraţie neîntîlnită la ponderatul spirit galic — complăcîndu-se pe scena universului şi întîrziindu-se romantic pe lungi perioade de timp. Aidoma lui Shelley, Quinet se va delecta şi cu secţiunile sale transversale de-a lungul istoriei, săltînd necontenit pe arena progresului şi a luptelor cu consum de mari sacrificii. Poemul său dramatic în trei părţi, intitulat *Prometeu* (1838), înalţă pe erou ca demiurg, după tradiţia platoniciană la care a adăugat fabulaţii proprii din creaţionismul biblic.

Energia vitală va fi răpită din craterul unui vulcan păzit de către ciclopi; ţintuit mai apoi pe piscul Caucazului, eroul va cunoaşte ingratitudinea creaturilor sale pînă la propria-i eliberare.

Imixtiunea dintre mitul elin şi cel creştin rămîne un moment discutabil, pe care Quinet îl practică din zelul său de filosof deist al istoriei, bogată în vase comunicante, fabulînd ca salvarea eroului să fie încredinţată unor arhangheli din recuzita creştină. În acest fel Prometeu devine profetul lui Crist, mitul elin colorîndu-se cu fluxul devenirii, împrumutat din filosofia scolastică[2].

Utilizînd un astfel de simbol artistic, scriitorul republican Edgar Quinet ţintea desigur la glorificarea viitoarelor cuceriri sociale şi la eliberarea naţională, „unicul ideal la care el se închină". Nu trebuie să neglijăm faptul că romantismul este o cultură a imixtiunilor; în plus, nuanţa lui revoluţionară, deşi greu de descifrat în adîncime, ascunde în seminţele sale multe interpretări dialectice ale istoriei, cu tot limbajul lui îmbibat de materie religioasă, unde irup de-a valma şi anacronic animismul, antropocentrismul şi panteismul, alături de cultul de bază. Chiar dacă poetul Shelley se mîndrea cu libera sa cugetare, el nu se sfia, prin intenţiile sale de critică socială, să folosească argumente din tezaurul oricărui mit[1]. În mod asemănător va proceda, peste un secol, scriitorul umanist neogrec Nikos Kazantzakis, cu care ne vom mai întîlni.

Dar de la Shelley pînă astăzi, mutaţia din cunoaşterea omului prometeic, continuîndu-şi cursul, a trecut peste multe porţi cărora li s-au adăugat derivaţiile şi răspîntiile. Nu o dată în această poveste va apărea tema remodelată în comedie „pentru ca omenirea să se despartă cu voioşie de trecutul ei[2]. Amintim pe *Prometeu rău înlănţuit,* parodia lui André Gide (1869—1951) din care vom reţine doar subtilitatea că fiecare dintre noi îşi are vulturul său.

Procedeul de a construi simboluri derivate din urzeala unui mit nu este nou, nici prea greu de ticluit dacă eşti poet. Ar fi să ne gîndim numai la înţelesul focului răpit sau utilizat de către bătrînul nostru erou: după Giovanni Boccaccio, focul a simbolizat „lumina adevărului după căderea în păcatul originar"; Calderon l-a interpretat ca principiul vital păstrat în carul lui Apolo; Voltaire l-a socotit focul iubirii, care este mai puternic decît fulgerul sau văpăile zeului zilei; Quinet l-a considerat fîntîna vieţii avînd sursă în vulcanul lui Prometeu — iar după Goethe, focul este izvorul vieţii, păstrat în cămările Minervei . . .

Cu reticenţă, pendulînd între ezitări şi decizii premeditate, am evitat — pe cît ne-a fost posibil în grăbitul nostru drum — colindarea unui peisaj unde şi-a clădit domeniile Johann Wolfgang Goethe (1749—1832). Prin aceste ocolişuri, întoarcerea noastră din drum o socotim binevenită — ajutaţi fiind şi de zărişteа deja parcursă — pentru o mai deplină înţelegere a rostului gîndirii prometeice în cugetarea viitorului.

---

[1] În acest sens, Karl Marx, deplîngînd tragicul sfîrşit al poetului umanist la vîrsta de 29 de ani, îl va identifica cu „un revoluţionar prin excelenţă, care ar fi putut face întotdeauna parte din avangarda socialismului".

[2] Problema se pune în ce măsură unei teme mitice, generată într-un anumit stil de gîndire, i se poate modela finalul prin adaptarea ei la un alt mit. Exemple de circulaţie a unui motiv mitic de la o cultură la alta, fără a ţine seama de spaţiu şi timp, există sub toate aspectele posibile. În definitiv, de ce voinţa de formă şi de mesaj ar trebui să îngrădească pe un artist? Exemple de trunchieri şi răstălmăciri libere găsim mai ales în toată arta modernă. Desigur că procedeul a putut naşte confuzii ideologice — dar de harul artistului depinde iscusinţa de a te strecura prin opacitatea sau ingratitudinea pîndită de posteritate.

[1] Viziunea *Crucificatului,* evocată de către Shelley în al său *Prometeu,* atinge ideologia progresistă, falsificată de către clerul ce reprezenta pătura influentă a reacţiunii: în această epocă de triumf al clericalismului, viziunea creştinismului primitiv corespundea atitudinii categorice împotriva transformării religiei într-un mijloc de luptă contra reacţiunii feudale (*apud* Dan Grigorescu — *ibid.*).

[2] K. Marx, Fr. Engels — *Opere,* vol. I, Bucureşti, 1960, Edit. de Stat pentru Literatură (citat de Ion Acsan).

Apropiindu-ne de „momentul Goethe", vom simți treptat cum unele limite încep să apară cenzurate de alte concepții și de alt stil, cerînd să se facă loc pentru o nouă construcție, dar reutilizînd aceleași asize.

De la început Goethe s-a simțit atras de acest mit de rezonanță universală. Entuziasmul său l-a făcut să zăbovească în trei rînduri asupra „celui ce a adus focul", dar tot de trei ori el nu și-a atins limanul. Îl fascina mai mult amănuntul decît tema ce luase, în timpurile sale, o îndîrjită culoare politică. Primele două acte sub formă de fragmente dramatice alé unei tragedii *Prometeu* au fost scrise în 1793, iar după mulți ani li s-a adăugat un monolog al eroului, unde se ascut și mai mult elanurile titanice ale esteticii preromantice *„Sturm und Drang"*[1].

A treia încercare de sine stătătoare va fi publicată în 1809 sub denumirea de *Pandora,* ultimul fragment dramatic închinat acestei teme.

Deși lipsiți de schița unui scenariu complet pe care ne învățasem să o deținem de la marele poet pentru pătrunderea cu spor în cămările sale — cu excepția finalului publicat, *Pandora* —, fragmentele rămase ale tragediei ne sînt suficiente pentru a ne forma unele păreri.

În această schiță de tinerețe, Prometeu este semizeul însingurat, dedat pasiunii de demiurg. Zeița Minerva îl va asista, dăruindu-i izvorul vieții nu numai pentru chipul de lut al Pandorei — ca în versiunile spaniole —, ci unui întreg popor de statui de lut, în care duhul creator prometeic se va cerne panteistic. Conștient de menirea făpturilor vremelnice, sortite bucuriei, suferinței și morții, el se va îngriji de sădirea virtuților sociale la fiecare în parte — operă care în legenda platoniciană era atribuită cu precădere lui Zeus. Răzvrătirile și urmările sale față de Zeus par ar fi rămas străine de atenția poetului care se preocupa numai de viitorul trainic al înfăptuirilor sale. Goethe își curmă schițele în momentul cînd Minerva pregătea ciocnirea sau pactul său cu Zeus; cert este că trebuia să se întîmple ceva. Monologul scris

[1] Primele două fragmente, socotite de către poet *„so modern, sans culotisch"*, au apărut postum — iar vestitul monolog a fost publicat fără știrea poetului în 1785. În romanul său confesiv *Poezie și Adevăr* (cartea XV) poetul notează: *„Poemul acesta sluji ca praf de pușcă pentru o explozie care descoperi și provocă raporturi nebănuite între anumiți oameni"* (citat din Ion Acsan — *Prometeu, erou al literaturii universale,* prefața).

S-ar putea presupune că starea de proiect în care au rămas cele două drame s-ar datora și reticențelor diplomatice înnăscute ale autorului față de superiorii săi.

pentru actul III ne-a rămas ca o piesă suplimentară — un exercițiu magistral de revoltă sau împotrivire, fără ca dezlănțuirea valurilor mînioase să fie slujită de o finalitate.

În fragmentul final denumit *Pandora,* Prometeu continuă să crească prin forțele-i proprii. Din presupusa sa revoltă nu mai apare decît calmul triumfului unei vieți închinate faptei subordonate umanității. Acțiunea devine polifonică prin întregirea ei cu un întreg cerc de simboluri împrumutate din mitologia antică, cu corectivele geniului său propriu. Este demn de relevat că, în timp ce Prometeu personifică pe *înfăptuitor,* fratele său Epimeteu devine aici omul *contemplației;* prin alăturarea celor doi frați se petrecea saltul unei împliniri cu tîlc, la care probabil că aspira gînditorul-poet.

Povestea Pandorei se oprește aici, reflectînd cum nu se poate mai bine maturizarea unui cuget cu ajutorul unui material utilizat doar ca studiu în vederea forjării unei noi concepții; în fond, toate aceste schițe reprezentau o încercare ilustră de redresare a mitului prometeic pe un făgaș nou, în mers cu lunga gestație a poemului dramatic *Faust*[1].

Ca să înțelegem cotitura întreprinsă de marele Goethe în *Faust,* cerem îngăduința de a arunca o nouă privire asupra mitului prometeic. Ne vom opri mai întîi la acele tendințe revoluționare care răbufneau încă din antichitate, cu pericolul de a înfrînge rostul general al lucrurilor pînă la violarea armoniei cosmice: ele radiază continuu din faptele titanului Prometeu.

Pînă la prelucrările goetheene, aceste tendințe s-au accentuat inegal, în funcție de artist sau de momentul istoric, dar noi le vom semnala pe cele mai importante. În primul rînd — simpatia cea mai generoasă pentru genul uman, din care decurge glorificarea insubordonării creatoare a revoltatului împotriva autorității ce subjugă pe om. În vederea transformării lumii după vrerea demiurgului, acesta va institui legi proprii, cu rostul de a face trecerea de la animalitate la om: plăsmuiri sociale născute totdeauna în caznă și suferință. Tocmai această unire dintre creație și durere din mitul prometeic se va maturiza în poemul dramatic *Faust.*

Dar prometeismul ne poate veni în ajutor cu o explicație care atinge lăturalnic și problema răului în lume — cauza obiectivă a durerii, ca și a unor racile de sferă deosebită: lipsa, obstacolul etc.

[1] Într-adevăr, fragmentul dramatic *Prometeu* (actele I și II) este gîndit împreună cu *Urfaust* (prima versiune a tragediei *Faust*), iar fragmentul *Pandora* datează din perioada cînd a văzut lumina tiparului *Faust,* partea I.

Se știe îndeobște că atitudinea omului în fața răului și a durerii nu a fost totdeauna aceeași de-a lungul mileniilor. Dacă răsfoim filele tratatelor de specialitate vom întîlni un șir nesfîrșit de reacții ale omului în fața răului și a durerii, de la pasivitatea primitivă la răspunsul său prin practicile magice, de la reacția resemnării, cu multiplele ei nuanțe, pînă la tendința de afirmare a valorii durerii, care a izbutit să anihileze cu timpul însăși noțiunea de rău[1]. Încercînd să urce această cale ultimă, anticul Prometeu se arată a fi un precursor care va uimi generații de generații prin puterea sa de inițiativă, de răbdare, de rezistență, de perseverență. Civilizația pe care el s-a trudit s-o promoveze pare a proveni din înfruntarea obstacolului, a lipsei și a durerii pornite de la Zeus, personificatorul cauzei răului. Înfruntarea și-a manifestat-o prin muncă productivă, osteneală, inițiativă, energie, activitate continuă. Pe de altă parte, reacția tiranului ultragiat din legendă nu urmărește suprimarea eroului, ci aplicarea unui chin veșnic, care, în mod paradoxal, nu va izbuti decît să-i mărească vitalitatea, să-i perfecționeze caracterul, să-i aprindă scînteia inventivității. Răspunsul lui se limita la revoltă și la o răbdare ce nu avea nimic din pasivitatea, resemnarea fatalistă orientală sau stoică a anticilor; eroul poseda pe deasupra și însușirea prevederii ce îi conferea certitudinea dreptății sale și a victoriei[2].

Goethe, prin preocuparea sa de explicare a rostului omului în Univers și de educare a lui în lumea unei spiritualități cît mai înalte, a fost și el atras de metafora în care se specula această latură a răului ca stimulent pentru lupta creatoare a omului, pentru cîștigarea independenței sale față de Natura înconjurătoare. Nu l-a încîntat desigur metafora așezării răului pe muntele Olimp, și anume în persoana tiranului Jupiter, motiv perimat, al cărui caracter exclusivist se putea găsi doar în străfundurile unor credințe orientale destul de primitive. S-ar părea că două principii contrare măcinau cugetul poetului de la Weimar, făcîndu-l deseori să-și odihnească pana: motivul omului ca personalitate autonomă în Univers și motivul respectului „înfiorat" al acestuia față de „puterea" care stăpînește Universul. Pendularea sa între aceste două motive a fost stimulentul pentru părăsirea vechiului mit prometeic și aservirea sa față de un nou mit, cu riscul unei munci cheltuite vreme de decenii. Finalizarea schițelor închinate lui *Prometeu* devenea problematică pe măsură ce *Faust* creștea

[1] Tudor Vianu — *ibid.*

[2] Acest dar suprem al prevederii ar trebui să nu lipsească din țeasta reformatorilor, pentru ca istoria să nu mai înregistreze Napoleoni ce sfîrșesc pe insule sau în ștreanguri.

lent, dar în condițiile unei concepții moderne, apropiate de cugetul marelui gînditor și poet.

Concepția sa materialistă o va îmbrăca poetic cu vălul straniu al unui panteism schismatic. Cît privește ordinea „împietrită", dar totuși confuză, a Cosmosului din legenda prometeică, Goethe îi va opune acesteia o nouă viziune: devenirea, mobilismul general, tendința spre perfecțiune după un ideal omenesc mai elastic. În poemul dramatic *Faust*, simbolul răului universal, ce patrona de sus pentru împărțirea pe pămînt a caznei și a suferinței, a fost înlocuit cu un cuplu avînd puterile complementare și compensatoare ale afirmației și negației: Domnul și Mefisto. Această metaforă, prelucrată cu suplețe de către poet, nu reprezenta numai eternul principiu stimulator al devenirii omului, dar avea să anunțe surprinzătoare legi ale dialecticii.

Demonismul socratic, mult mai nuanțat în lumea faustică goetheană, transforma pe erou într-un năzuitor radical, care pretindea forței din Natură să i se supună pentru ca, dispunînd de ea, să-și astîmpere fericirea — identificată treptat cu binele administrat semenilor săi. La început, setea sa de atotcuprindere a mers pînă la unirea cu puterile negației. Pactul încheiat de către Faust nu va fi doar o aventură egoistă, ci și un gest diplomatic — compromisul social pentru depășirea limitelor sale în scopuri civilizatoare. Gonind continuu după experiențe și forme noi, Faust se va desăvîrși prin geniul său plăsmuitor și prin puterea sa de permanentă regenerare. Este ușor de înțeles de ce eroul goethean nu se va preocupa de noi cuceriri sau demolații, rostul său fiind de a evolua de la savantul singuratic la îndrumătorul social; el nu este nici înstrăinatul, nici orgoliosul, ci respectă în Natura înconjurătoare toate rodnicele ei noime. *Eroul civilizator* Faust, noul Prometeu, va crește treptat în armonie cu Natura însăși, iar fericirea o va cuceri pe rînd — prin voluptate, știință, putere și, la urmă, prin dăruire. Dar beatitudinea, contemplarea și liniștea lui de toate zilele îi vor fi mereu atenuate de *grija* și *sforțările* sale necontenite.

Dus de noi elanuri plăsmuitoare, Faust părăsește definitiv răzvrătirea — asperitate prometeică pe care Goethe se va îngriji să o înlăture din drama sa pe măsură ce eroul își va începe noua existență astfel modelată[1].

[1] Tema revoltei din vechiul mit va căpăta alte nuanțe; revendicările exaltate vor fi lăsate pe seama profeților libertății, ale căror ecouri vor răsuna pe piscurile din *Prometeu dezlănțuit* al lui Shelley, în rebeliunea veșnică a melancoliei lui Manfred, precum și după prima crimă din răzvrătire, motivată metafizic prin setea de cunoaștere lansată de Byron...

Pentru edificarea tragediei sale nemuritoare, Goethe îl va zămisli pe Faust amestecînd sîngele lui Prometeu cu cel al eroului din legenda populară cu același nume — înnobilată cu unele sugestii culte culese din scrieri mai vechi — la care s-au mai adăugat unii factori genetici din semințele purtate de vînturile multor direcții și timpuri. După actualele exegeze ce au la bază arhive grele de documente, *Faust*-ul goethean este structurat într-o formă involtă tipic barocă, încapsulînd trei mituri distincte: componentele *theophiliană, paracelsiană* și *simoniană*[1].

Mitul theophilian, componenta cadrului central al tragediei *Faust*, constituie motivul rebeliunii, dar, spre deosebire de cea a titanilor prometeici îndîrjiți împotriva dinastiei zeiești, aceasta se reduce la actul de încălcare a preceptelor olimpiene prin asocierea cu spiritului răului, în vederea obținerii tuturor privilegiilor oprite de justiția divină. Un astfel de prototip este Theophilus din Adana (Sicilia), eroul unei legende din veacul VI, care semnează un pact cu Diavolul pentru a-și redobîndi onorurile în mănăstirea în care activa; cuprins de remușcări, deși fusese pe nedrept frustrat, el și-a anulat învoiala făcută, prin post și rugăciuni[2].

Mitul paracelsian curge paralel cu existența autentică a lui Faust (1480—1550); el se referă la filosoful, eruditul și teologul elvețian, pe numele său adevărat Theophrast Bombastus von Hohenheim, rămas în istoria spirituală sub numele de Paracelsus

[1] Această împărțire planificată (în trei componente în loc de două) o datorăm lui Ștefan Augustin Doinaș, pornind ca bază de la formularea lui André Dabezies — *Le Mythe de Faust*, Paris, 1972, Armand Colin. Meritul exegetului român, căruia îi datorăm în primul rînd recenta versiune a capodoperei goetheene însoțită de un vast aparat critic, București, 1982, Edit. Univers, este acela de a fi relevat momentul Elenei — informație esențială în concepția și evoluția eroului.

[2] Theophilus figurează și într-un mister medieval francez. Teme similare au apărut de-a lungul veacurilor în religiile care posedă cei doi poli ai valorificării etice, mai ales în miturile orientale reprezentate prin valori duale antagoniste, unde activează zei negativi (Ahriman, mit persan; Civa, mit indian; Tifon, mit egiptean; Asmodeu, mit ebraic; Lucifer, mit creștin). Astfel, într-o legendă ebraică, apare primul pact cu Adramalech, semnat cu propriul lor sînge de către vrăjitori, pentru recuperarea „pietrei înțelepților"; într-o legendă din *Viețile sfinților* ni se vorbește despre fecioara creștină Iustina ce rezistă lui Ciprian din Antiohia care vrea s-o cucerească pactizînd cu Diavolul: el se va converti ulterior și, devenit episcop, va suferi martiriul în timpul împăratului Decius. Aliați cu Diavolul apar și titulari din legendele cunoscute, ca: Merlin Vrăjitorul din ciclul breton, Șeherazada, Robert Diavolul. Tot în evul mediu ne apar ca aliați cu Diavolul personalități ca papii Silvestru II și Paul II, filosoful scolastic Albertus Magnus, filosoful Roger Bacon, Don Juan de Mañara, alchimistul Paracelsus ș.a. (*apud* Tudor Vianu, prefața la versiunea *Faust* de L. Blaga).

(1493—1541). Apariție între haturile evului mediu și ale Renașterii, umanismul cultivat de el are o dimensiune mai aparte, îmbinînd creștinismul tradițional cu practicile oculte, prin dozări ale magiei și alchimiei; în acest fel, acțiunile sale urmăreau cu pasiune planurile divine, rostuind dezlegarea Cosmosului prin interacțiunea legilor vieții și ale constelațiilor[1].

Mitul simonian apare ca un viguros lăstar — sau mai degrabă ca un mușchi bogat pe trunchiul viguros al poemului goethean, protejînd ca o armură vegetală suplimentară seva cu totul nouă a acestui gigantic monument al literaturii universale; este tema însoțirii lui Simion Magul cu frumoasa Elena — componentă ideativă de o mare rezonanță[2].

De aceste trei componente va trebui să ținem seama la analizele ce le vom întreprinde. Dar nu socotim momentul să deschidem imensul portal al lumii faustice înainte de a ne întări convingerea că toate marile fapte artistice nu sînt altceva decît rezultatul confluențelor unor izvoare captate din stratificația timpului.

Originalitatea este una din vorbele cele mai riscante; curajul se arată a fi un lucru deosebit, fiindcă el te ajută la găsirea izvorului pe care mulți se feresc să-l guste.

Iar opera rezultată se cîntărește după *influențele* pe care le-a putut transmite la rîndul ei — în scris, în culoare, în sunet sau în faptă.

Și cu aceste cuvinte, portalul se poate deschide.

[1] În acest sens, Paracelsus socotește doctrina creștină drept o „lumină a grației", dar vede alături de ea o „lumină a Naturii", ca o a doua revelație a divinității, care poate fi sesizată prin spirit în contemplarea lumii (citat din Șt. Aug. Doinaș — *ibidem*).

[2] Simion Magul, de care se vorbește în *Faptele Apostolilor* (VIII, 9—24), va fi mai apoi pregătit de către Diavol și se va înălța la cer în prezența împăratului Nero, dar este doborît de cuvîntul lui Petru — temă preluată de Calderon în *Magul făcător de minuni* (1637); același vrăjitor din tradiția biblică s-a însoțit cel dintîi cu frumoasa Elena, invocată prin sortilegii, și intrată în folclorul faustic; în *Recognitiones* (ciclu medieval de legende gnostice) ni se povestește despre un copil rezultat din unirea Elenei, regina Spartei, cu Simion Magul (T. Vianu — *Prefață* la *Faust* în traducerea lui Lucian Blaga, București, 1955, Edit. de Stat pt. Literatură și Artă.

I. Faust — adevăr și legendă

Obîrșia fabulației

Începutul istoriei faustice îl găsim în două vechi și celebre publicații care au văzut lumina zilei la sfîrșitul veacului XVI. În ele se povestește despre viața nemaipomenită a doctorului Johannes Faust. Prima este o lucrare anonimă apărută în anul 1587 la Frankfurt-pe-Main, imprimată de către Johann Spiess în mai multe ediții, avînd versiuni divergente, versificate și traduse în cinci limbi — material alcătuit cu vădit caracter didactic; a doua publicație, apărută în 1593 ca o continuare a povestirii, este atribuită lui Christoph Wagner[1].

Urmează alte versiuni: cea a teologului protestant Georg Rudolf Widmann, intitulată *Adevărata poveste a Dr. Faust, binecunoscutul vrăjitor și magician* (Hamburg, 1599), lucrare urmată de apariția altor contrafaceri. În anul 1674 apare povestirea medicului din Nürnberg, Nicolai Pfitzner, urmată de reeditări succesive, pînă în 1726[2]; ultima prelucrare apare la Frankfurt și Leipzig, sub pseudonimul *Ein christlich Meinender* (1725)[3].

În toate aceste prelucrări succesive ale figurii legendare faustice tematica nu schimbă semnificația moralizatoare a povestirii, spre deosebire de interpretările artistice culte ce vor apărea mai tîrziu.

Iată linia vieții aventuroase a lui Johannes Faust în ce are ea mai imaginativ și mai veridic:

A fost fiul unui țăran din localitatea Roda de lîngă Weimar. Modestul său tată, pios și cinstit, căpătînd o neașteptată moștenire, a folosit-o pentru instruirea fiului, trimițîndu-l mai întîi la

[1] Cartea va constitui materialul brut pentru schițele lui Goethe.

[2] Aici apare și o idilă între Faust și o fată din popor, care îi rezistă; Goethe va împrumuta cartea în 1802, de la biblioteca din Weimar.

[3] În lucrarea sa autobiografică *Poezie și Adevăr*, Goethe precizează că această versiune a cunoscut-o din copilărie; aici apare invocarea Elenei de către Faust, cu care se va însoți.

Ingolstadt în Bavaria, apoi la Wittenberg, în Saxonia; acesta a putut căpăta în scurt timp instrucția epocii în legătură cu teologia, filosofia, jurisprudența și astronomia. Sub imboldul unor studenți, el va părăsi „dreapta credință", plecînd să studieze magia la Universitatea din Cracovia — unde se va distinge din plin ca învățat.

Reîntors la Wittenberg, în timpul unei operații nocturne de alchimie, din flăcările ce încingeau creuzetul său s-a ivit un chip apocaliptic, hohotind în fața eforturilor zadarnice ale lui Faust care nu-l chemase niciodată în ajutor. Mărturisindu-i apoi că este Satana în persoană, el va da răgaz doctorului să-i răspundă dacă nu cumva dorește să-și vîndă sufletul, oferindu-i în schimb tot ce ar dori în această lume: bucurie, avere, putere. Pactul propus s-ar încheia pe o durată de 24 de ani; în caz de învoială, el va trebui iscălit cu propriul sînge și depus în pădurea Mangealle. Hidoasa arătare dispăru apoi într-un nor de pucioasă; cînd mîinile tremurînde ale lui Faust se sprijiniră de masa sa de lucru, ele dădură, între retorte, de pergamentul cuprinzînd textul angajamentului lăsat de către Diavol. A trecut o noapte de caznă, vizitată iarăși de oaspetele Infernului, pînă ce Faust să-și străpungă brațul cu pumnalul și să-și iscălească sentința cu sîngele încins la cărbuni aprinși. Apoi, sub bolțile arborilor aplecați de furtună, Satana puse stăpînire pe document, după care îi trimise un ajutor permanent din imperiul său, în persoana lui Mephostophiles, care să-i transmită întreaga putere necesară, odată cu îndrumări pentru toate acțiunile sale viitoare[1]. Noul său ajutor, un om destoinic, dar cu căutătură stranie, va fi dat drept copilul natural al unui preot din Wasserburg, pe care Faust l-ar fi găsit, chipurile, cerșind[2].

Împreună cu acest diavol travestit în cetățean pașnic va începe Faust marile sale petreceri lumești, paralel cu preocupările

[1] În etimologia denumirii diavolului care a ajutat pe legendarul Faust, cunoscut mai tîrziu sub varianta Mefistofeles sau, prescurtat, Mefisto, există două supoziții, împrumutate din elină: *Mephotophiles*=cel care nu iubește lumina; *Mephaustophiles*=cel care nu-l iubește pe Faust. În ceea ce privește primul contact dintre Mephostophiles și Faust, în versiunea anonimă Diavolul apare direct travestit în călugăr — moment de simbol anticatolic din vremuri lutherane, dar se păstrează etica religioasă, în spiritul unei cărți didactice de epocă, în momentul cînd se comentează fapta faustică de rebel trufaș: ...„Cine vrea să se înalțe prea sus, acela se va prăbuși adînc".

[2] Într-o altă versiune, Faust îl va recomanda pe Diavol sub numele de împrumut al lui Christoph Wagner, care dealtfel, în versiunea pe care o comentăm, figurează ca persoană distinctă față de presupusul fiu de preot.

sale ambiţios ştiinţifice. În cei opt ani petrecuţi la Wittenberg în tovărăşia lui Mephostophiles şi a lui Wagner — un discipol adevărat —, el va cunoaşte bucuriile dragostei şi mai apoi tainele muzicii, care îi vor înăbuşi orice remuşcare pentru compromisul înfăptuit. Tot ceea ce izbutise să realizeze cu darurile hărăzite de la părinţi, el a izbutit să cîştige prin puterea spiritului infernal, ajungînd să posede toate tainele orînduirii lumii pămînteşti, ale astrelor, precum şi însuşirile tuturor elementelor. Este momentul să se intituleze *philosophus philosophorum*, doctor în teologie, filosofie, astrologie, fizionomie, chiromancie, agromancie şi piromancie.

Întovărăşit de astă dată, pe lîngă emisarul Satanei, de un cal năzdrăvan şi de un ciine savant, negru şi mătăhălos, numit Praestigiarius, Faust va cutreiera timp de 16 ani ţările germanice şi sudul Europei, lăsînd urme adînci în imaginaţia populară. Iată-l la Erfurt unde, înaintea studenţilor, îl va face să apară pe Polifem, eroul homeric cel bărbos şi înarmat, care — zice-se — s-ar fi reîntors anevoios în lumea umbrelor din cauza tentaţiilor întîlnite printre tinerele din asistenţă. Ajuns la Roma, Faust zăboveşte în cetatea Vaticanului, făcînd austerului papă o sumedenie de farse, foarte apreciate de către contemporanii lutherani; la Veneţia, lumea îl va zări zburînd deasupra palatelor nobiliare şi a întinselor lagune, în vreme ce, la Constantinopol, el se va înfăţişa sultanului în acelaşi chip de vrăjitor.

Ajuns la curtea unui conte occidental, în semn de mulţumire pentru felul cum a fost întîmpinat, va procura în cîteva ore fructe exotice în plină iarnă pentru stăpîna ţinutului, aflată în pragul naşterii; apoi va oferi o feerică serbare într-un castel invocat pe neaşteptate, ce va dura pînă la ivirea aurorei.

Ne aflăm în anul 1530; împăratul Carol Quintul se găsea împreună cu Curtea sa chiar la Innsbruck, oraşul infierbîntat în acea vreme de isprăvile uluitoare ale magicianului Faust. Printre faptele minunate ce i se atribuiau erau şi vindecările unor afecţiuni incurabile, precum şi evocări cu apariţii de fantome. Temîndu-se de puterea vrăjitorului, împăratul încercă să-i ia libertatea, dar el se făcea nevăzut ori de cîte ori arcaşii voiau să-l atace. În cele din urmă Curtea, pentru a-i întinde o cursă decisivă, chemă pe Faust în vederea unui angajament; cînd el pătrunse în castel, împăratul îi ceru cu blîndeţe să-i facă să apară aievea Alexandru cel Mare şi soţia sa. (Autenticitatea apariţiei create de magician a fost „verificată" în amănunţime de savanţi, după cum se află consemnat în documente.) Pînă la sfîrşitul vieţii, pactul încheiat cu Diavolul a mai fost reînnoit, cu toate că unii binevoitori căutau să îndrepte calea pe care o apucase savantul vrăjitor. Ultima sa reşedinţă a fost la Wittenberg, cu care prilej s-a însoţit cu o femeie de o rară frumuseţe — o materializare vie a Elenei din vechea Eladă, pe care o invocase într-un spectacol în faţa studenţilor; în ultimul an al pactului, Faust dobîndi de la ea pe Justus Faust — un copil minunat, care avea să dispară în curînd împreună cu mama sa.

La apropierea scadenţei pactului, savantul vrăjitor, aflat pradă unei nelinişti crescînde, dorea totuşi ca în ultima noapte să-şi achite datoria către Diavol fără să trişeze: organizînd un măreţ banchet, Faust dădu oaspeţilor exemplul printr-o libaţiune însoţită de gălăgioase refrene bahice. Cînd, spre miezul nopţii, o sinistră furtună zgîlţîi zidurile sălii de petrecere, comesenii se salvară cum putură fiecare, lăsînd cupele pline pe mese; doar Faust rămase, înspăimîntat de moarte, aşteptînd singur sub bolţi.

A doua zi, sub zidurile însîngerate care păstrau semnul unei teribile lupte, Faust a fost găsit culcat cu faţa la pămînt. În zadar s-a încercat răsturnarea pe spate a celui ce zăcea oribil mutilat. Asasinul nu a admis ca ochii victimei sale, chiar întunecaţi de moarte, să fie îndreptaţi spre ceruri[1].

Mărturii despre existenţa lui Faust

Rîndurile de faţă nu mai fac parte din produsele imaginaţiei poporane, ci din însăilări de diverse izvoare în care există mai multe urme de adevăr[2]. Persoana fizică a vrăjitorului Faust a existat aievea, iar după indicaţiile unor oameni demni de crezare a izbutit pînă şi un Rembrandt să-i reconstituiască chipul. Desigur că şi sub aceste măşti veridice s-au putut grupa şi alte sumedenii de istorioare dubioase, ale căror isprăvi pot tot aşa de bine să fie atribuite şi altor doctori, teologi sau necromancieni ai evului mediu. Multă vreme s-a confundat numele lui Faust cu cel al asociatului lui Gutenberg, numit Johannes Fust şi căruia îi datorăm colaborarea la primele biblii imprimate; a fost nevoie

[1] În prima ediţie poporană, sfîrşitul lui Faust ne este înfăţişat mai puţin dramatic, dar într-o coloratură mai aproape de etica religioasă: bătrînul vrăjitor, cuprins de remuşcări, se destăinuie discipolilor şi prietenilor, după care îşi ia rămas bun de la fiecare. Coborîrea sa în Infern se va realiza tot pe o cumplită furtună.

[2] Din datele memorialistice şi legendele faustice cuprinse în *Motivul faustic în literatura secolelor XVI—XVIII, după cele mai vechi izvoare* de Alexander Tille, Berlin, 1900.

de alte lucrări de cercetare laborioasă ca să se restabilească temeinic și acest neadevăr.

Adevăratul Johannes Faust a trăit între anii 1480 și 1540, venind pe lume în localitatea Knittlingen (Saxonia), și s-a stins la Staufen (Breisgau). Au existat martori oculari ai acestei ființe istorice, iar sursele de informații pot fi grupate în mai multe centre germanice. În Wittenberg, eroul nostru a rămas înscris într-un catalog al Universității la data de 18 ianuarie 1518 sub numele de Johannes Faust din Mühlberg[1]. Faptul că autenticul Faust a studiat și la Universitatea din Cracovia, renumită pe atunci ca centru de învățămînt al magiei, ne-o atestă tradiția poloneză, ce s-a mîndrit cu formarea celebrului vrăjitor[2]. Așa se explică faptul că unii savanți cu profil complex ai epocii, de talia lui Paracelsus, au trecut prin școala cracoviană unde se predau și leacul tuturor metehnelor, prin influența astrelor, precum și mijloacele obținerii nemuririi sau a fabricării aurului[3].

În ceea ce privește pe tînărul absolvent al Universității, sub titulatura de *scholasticus vagans* el îmbrățișa o profesiune ce conducea la anumite privilegii, printre care dreptul de a percepe asistență de la savanții mai vîrstnici, pentru perfecționare continuă.

În exercitarea practică a cunoștințelor asimilate își făceau loc numeroase feluri de cîștigare ușoară a traiului, prin toate acele

[1] Printre martorii din capitala Reformei menționăm pe Melanchthon (Philipp Schwarzerd), savant teolog care a redactat împreună cu Joachim Camerarius *Apologia Confesiunii de la Augsburg* (1497—1566). Activitatea sa de prelat nu-l oprește să refere despre Faust că s-ar fi pretins cu puteri supranaturale, care au determinat, printre altele, victoria trupelor imperiale în Italia sau zborul său pe deasupra Veneției [„*Locum comunium collectanea*", 1562, culegeri de anecdote întocmite de Jahannes Manlius (Manuel)]. Nu toți oamenii în sutană tolerau isprăvile sale. Astfel, clericul Johannes Trithemius (Tritheim) din Würzburg, în relatările făcute unui prieten îl socotește „un nebun vanitos și insolent, demn de a fi pedepsit exemplar pentru lăudăroșeniile criminale și dușmănoase bisericii".

Dintr-o scrisoare către matematicianul Virdung, publicată în *Epistolae familiares*, 1507, același prelat relatează că dr. Faust ar fi pretins că poate reproduce toate minunile biblice și satisface orice aspirație umană; de asemenea, că poate reconstitui textele lui Platon și Aristotel, în caz că ar dispărea în întregime.

[2] Pe lîngă *magia albă* predată acolo — și definită ca „știință care produce efecte supranaturale prin mijloace naturale" — se practica în mod secret și studiul cu aplicații practice al *magiei negre*, învățături pe care Faust pretinde a le fi asimilat.

[3] Paracelsus (1493—1541), teolog și medic, a studiat Natura prin ocultism, magie și alchimie, păstrînd constant respectul pentru creștinism, dar și cu multe avansuri făcute Reformei.

înșelătorii diverse, aflate sub oblăduirea unor științe în cea mai mare parte iluzorii[1]. Mari averi se puteau strînge în special de cei ce nu se temeau să se lanseze în taumaturgie; dar pentru aceasta, ei trebuia să se strecoare cu dibăcie printre rugurile puterii ecleziastice, pe care se ardeau de vii pe la orașe, în medie anuală, pînă la 400 de vrăjitori.

Desigur că aceste succese și riscuri au tentat și pe tînărul Johannes Faust, dornic de hoinăreală în vederea unor satisfacții sigure, dublate de neprevăzutul clipelor. Dar dacă știința sa doctorală se arăta suficientă pentru captarea și exploatarea semenilor, ea nu a putut niciodată să-i dea mijloacele mult visate, acelea de a supune toate făpturile după vrere. Deosebit față de înșelătorii de rînd, dar fără să lase urmele unei activități de savant ca Paracelsus, el a fost totuși un om mistuit de marile probleme ale vieții, dedicîndu-se cu patimă luptei pentru cucerirea puterii prin magia neagră. Isprăvile sale ne-au rămas la îndemînă doar prin informațiile deformate ale legendelor; popasurile lui prin lume au lăsat însă semne reale.

Se poate vizita și astăzi la Erfurt o casă cu intrare ogivală și acoperiș boltit din piatră, unde a locuit faimosul magistru — clădire devenită mai tîrziu casă de corecție. Locuitorii pașnicului oraș îl întîlneau adesea prin birturi, animîndu-le prin demonstrațiile sale donjuanești, dar cumulînd și acțiuni inedite de scamator iluzionist[2]. Cît despre aventurile sale bahice, ele vor fi imortalizate și în două vechi fresce de pe zidurile cramei Auerbach din Leipzig, unde Faust se pare că a petrecut cîtva timp[3].

[1] Una dintre practicile de pomină, rămase în anecdotica vremii, se referă la exploatarea naivității sătenilor prin pătrunderea unui *scholasticus* în ograzile lor. Era de ajuns ca să se strecoare pe ascuns în grajduri excremente de lupi, pentru ca toate animalele domestice să-și părăsească în panică adăpostul; după tîrgul încheiat dintre pretinsul vrăjitor și sărmanul păgubit, vitele se întorceau, chipurile, în urma rostirii unor formule magice. Lovitura se solda cu galbeni sunători, iar tinerii savanți se adunau împreună cu complicele în hanurile învecinate, celebrînd marea mesă a vinului, pînă în zori:

Introibo ad altare Bacchi
Ad eum qui laetificat cor hominis.

[2] Un martor, din acest oraș, al lui Faust aflat în preajma maturității sale este Conradus Mutianus (Mundt) care în anul 1513 pomenește, într-o epistolă disprețuitoare, despre superstițiile răspîndite de acel „aventurier lăudăros". Mutianus se arată scandalizat mai ales în legătură cu viața libertină, „minunile" sale și titlurile nesfîrșite pe care Faust începuse să și le atribuie.

[3] În prima frescă apare Faust chefuind cu studenții, iar în cealaltă, călărind pe un butoi uriaș, golit dintr-o sorbitură, ce-l va purta afară

Faptele sale începeau să devină turbulente, iar localnicii au căutat să îndepărteze pe doctorul amator de aventuri, de notorietate, dar și de călătorii — astfel cum apare mărturia din *Protocolul exilaților*, găsită în arhivele localității Ingoldstadt:

„Astăzi, miercuri, după Sf. Gui (1528), i s-a notificat cetățeanului care se intitulează Dr. Johannes Faust din Heidelberg să meargă să-și cheltuiască banii prin alte locuri".

În alte dăți, el nu a fost numai gonit, dar și urmărit cu înverșunare de autoritățile bisericești ca să-l piardă prin foc. Într-una din acele împrejurări critice, el și-a căutat un refugiu mai sigur în mănăstirea Maulbronn, la abatele Entenfuss; aici el a lucrat mai multă vreme într-un turn — care mai păstrează și astăzi denumirea de *Bucătăria lui Faust* — fără să reușească să-și țină promisiunea de a-și căpătui gazda, în caz că ar fi dat de urma secretului fabricării aurului. Mărturii mai există prin alte localități semănate pe valea Rinului-de-Sus, dintre care și Basel; unul dintre cronicarii vremii pretinde că ar fi prînzit aici cu doctorul care i-ar fi servit niște păsări ciudate și avînd drept comesean suplimentar un cîine, care a luat mai apoi figură omenească[1].

Ceea ce a descumpănit pe istoricii literari care au răsfoit noianul de file de mărturii a fost coloratura lor pestriță, cu inflexiuni tonale de legendă[2]. Despre acest aventurier deosebit de cultivat, părerile au rămas totuși împărțite, deoarece deseori numai anumite daruri ale unui om mișcă și pot aprinde pînă la deformare imaginația populară. Să nu ne mirăm cînd, în timp ce prestigiul său tot creștea învăluit de zvonuri, un oarecare Philip von Hutten, înainte de a-și fi încercat norocul de căutător de aur în Venezuela, a consultat în anul morții lui pe vrăjitorul Faust, primind în scris chiar confirmări asupra veracității prezicerilor; de asemenea, eruditul Joachim Camerarius a recurs în anul 1536 la părerile divinatorului Faust în privința situației politice din preajma războiului care a avut loc între Carol Quintul și Francisc I.

din cramă; un verset alăturat explică cum această faptă este datorită forței sale subtile, binemeritind astfel de la Diavol.

Crama Auerbach din Leipzig a fost clădită în 1530; datarea frescelor 1525 s-a făcut ulterior de un pictor care dealtfel fusese tocmit să ilustreze doar un fapt legendar.

[1] Johann Gast — *Sermones convivales*, 1548.

[2] Intrarea în legendă a lui Faust, rod al superstiției, justifică și faptul apariției cu numele său a unor tratate de ocultism, toate dovedite ulterior a avea un caracter apocrif.

Dar ceea ce a contribuit în plus la fabulația din jurul numelui său de rătăcitor nepotolit și de o curiozitate inepuizabilă a fost sfîrșitul lui. Dispărut printr-o moarte violentă pe cînd lucra în laborator, aceasta a încurajat credința de a fi fost tîrît de către Diavol — cu care colabora în mod obișnuit — direct în Iad.

Acest prilej a fost hotărîtor pentru ca artiștii să fie ademeniți de flora legendelor, crescute tulburător de înalte.

Faust înainte de Goethe

Literatura beletristică inspirată de Faust s-a născut atît de bogată numai datorită elasticității unui motiv generator de simbol nelimitat și susceptibil de a fi transpus în multe genuri și sub multe unghiuri de perspectivă. Pătrunderea motivului s-a efectuat rapid, știută fiind împrejurarea, dovedită prin studii comparatiste, că influențele operează acolo unde natura terenului social le poate absorbi mai ușor, făcîndu-le să rodească. Odată cu felul influenței absorbite, chipul unei astfel de opere s-a schimbat de multe ori pînă la nerecunoaștere, rămînînd doar sarcina cercetătorului să-i descopere liniile invariante și mai ales punctul de pornire.

În analizele noastre vom fi mai puțin sensibilizați de interesul istoric al unor produse literare legate prin asemănări tematice; ne vom lăsa în schimb ispitiți de estetica originalității și individualității, care a produs din mitul faustic opere de artă nemuritoare.

În mod curios, prima eflorescență s-a produs nu în solul de baștină, ci în Anglia, unde natura terenului social s-a dovedit mai generoasă în acel moment — semn al aderenței rapide a temei la europenism. Christopher Marlowe (1564—1593), contemporan cu marele Shakespeare, a fost stăpînit de patosul său baroc, inspirîndu-se din cultul titanilor, la modă în epoca conchistadorilor elisabetani: drama sa, intitulată *Tragica poveste a doctorului Faust*, merge pe firul izvorului poporan *Tragica poveste a vieții și morții doctorului Faust, marele vraci*, apărută în traducere la Frankfurt (1592)[1].

Eroul deschide drama cu propriul său portret de savant îngrădit de taine, cerînd puteri compensatoare prin forțele ma-

[1] Premiera a avut loc la Londra în 1594 și tipărirea sa, cu multe adăugiri, în 1601.

gice. Pactul cu Mephostophiles se încheie pentru 24 de ani, dar enciclopedistul vrăjitor începe să aibă remuşcări în timp, pe care încearcă să şi le astîmpere cu argumente de rebel prometeic, încărcat de revoltă şi grandoare excesivă; Diavolul, în schimb, îl asistă permanent cu discuţii teoretice şi îl înzestrează cu puteri dominatoare asupra demonilor şi a elementelor. Astfel pregătit pentru peregrinări prin lume, Faust ajunge la Roma, unde va juca o farsă spectaculoasă în timpul disputei dintre papă şi antipapă, apoi în faţa împăratului va încarna pe Alexandru cel Mare şi Dariu — ca în cele din urmă să provoace şi două apariţii ale Elenei, eveniment ce va contribui la orbirea sa morală. Diavolul va proceda la întărirea pactului, pe cînd Faust se clatină cu răspunsurile în faţa unui înţelept ce încearcă convertirea sa. Dar tragedia ia avînt poetic doar atunci cînd eroul se zbate zadarnic pentru evitarea clipei fatale a despărţirii de viaţă, deşi declarase că nu crede în osînda veşnică. Tentativa sa de a se sustrage unui sfîrşit dinainte convenit devenea îngrădită ca o boală de nevindecat; în zadar va încerca să se ascundă în măruntaiele Pămîntului, să emigreze prin magie într-un animal, în apele mării sau în negura norilor. Menit pieirii şi damnaţiunii potrivit tradiţiei, un cor final are tendinţa să întărească acest sens etic, exprimat cu un patos ce putea da sclipiri false spiritului Renaşterii:

Să nu rîvneşti la cele ce-s oprite!
Pe cel adînc îl duce adîncimea
Să creadă că mai mult e-n stare-a face
Decît ce e îngăduit de Domnul.

Cu tot aerul de dojană, autorul a gîndit cu dragoste pe Faust, pe care l-a investit şi cu unele amănunte din propria sa viaţă, înnobilindu-i efigia de damnat tragic, în timp ce emulul său Wagner rămîne replica sa burlescă.

Viziunea mare a acestei lucrări dramatice a făcut ca vreme îndelungată tema să nu mai prolifereze, generînd numai slabe imitaţii şi adaptări cu schimbări de sens, născute în Anglia, Olanda, America; doar în secolul de aur spaniol eroul devine mai autentic, dar cu nume schimbat.

În acest timp, în ţările germanice nobilul erou marlowian este popularizat prin trupele engleze de actori profesionişti şi adaptat, în vederea succesului, cu excese de comic de situaţie, fără însă a atinge limita caracterului parodistic ce s-a încercat în pro-

pria lor ţară[1]; doar în regiunile cu influenţe catolice, din ţările germanice şi Spania, se păstrează vîna curată a tragismului faustic.

Începînd cu secolul XVIII, prin marea activitate a teatrului ambulant de marionete va apărea o nouă versiune de difuzare a legendei lui Faust, fie pe canalul unei viziuni burleşti, fie pe cel al caracterului savant teologal al tragicului[2].

Un pas înainte se va face prin Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781), un teoretician, critic şi poet în plin secol al luminilor, ca exponent al protestului filosofic şi social. Preferînd clasicismului francez lecţia teatrului elisabetan, Lessing s-a ocupat în două momente ale activităţii sale de tema faustică (1758 şi 1768), păstrîndu-se din manuscrisele sale nerecuperate doar două fragmente de scenariu; dintre acestea, un moment din finalul acţiunii anunţă tema mîntuirii lui Faust, aşa cum va fi preluată mai tîrziu de către Goethe[3]. La strigătul de izbîndă al Diavolului: „Este al meu!“ — o voce îi va întrerupe elanul, justificînd excesele eroului: „Nu triumfa! N-au învins umanitatea şi ştiinţa. Dumnezeu nu a dăruit omului cel mai nobil dintre instinctele sale pentru a-l face nenorocit în eternitate“... Acest Faust *mîntuit* va fi prezentat, printr-o adevărată convertire a eroului, de către austriacul Paul Weidmann (1744—1801) în drama *Johann Faust* (1775).

Înainte de a intra în posesia lui Goethe, simbolul faustic începuse să devină oarecum un instrument literar de critică socială, vizîndu-se societatea feudală. Menţionăm de astă dată un roman conceput în acest sens de către Maximilian Klinger (1752—1831), intitulat *Viaţa, isprăvile şi coborîrea în Infern a lui Faust*, scris în Rusia, în 1791. Eroul, de tip prometeic, dotat de către natură cu un florilegiu de calităţi, va fi iniţiat de către un demon să cunoască degradarea societăţii vechiului regim european, împreună cu zorile ce se iveau.

Contemporan cu Klinger a fost Jacob Michael Lenz (1751—1792), la fel de asiduu propagator al titanismului şi al efervescenţei creatoare preromantice din jurul curentului *Sturm und Drang*, lăsîndu-ne un proiect despre Faust. Dealtfel, exegetul faustian Kuno Fischer, făcînd bilanţul producţiei de acest gen,

[1] Reprezentaţiile de la Dresda în 1621 şi cele de la Frankfurt din 1741 şi 1767.

[2] Goethe a asistat la o reprezentaţie cu marionete în 1772.

[3] Intervenţia valorificării creştine în legătură cu pasiunea omului pentru cunoaştere se pare că a fost inspirată şi de teatrul italian, care în acest secol domina prin spectacolele de operă, balet şi pantomime.

de la Christopher Marlowe pînă în anul 1870, a numărat 113 opere dintre care 41 apărute înainte de Goethe şi 72 după el[1]. Aceste cifre nu mai impresionează astăzi, ele nemaifiind convingătoare faţă de situaţia întregită la zi a scrierilor cu acest subiect.

Pentru cercetarea istoriei mitului lui Faust, Biblioteca centrală a Clasicismului german cu sediul la Weimar a adunat cea mai mare colecţie existentă cu privire la acest nume, precum şi la opera capitală a lui Goethe. Ea cuprinde şi toate traducerile şi comentariile din lume legate de ea, acoperind pînă în prezent peste 20 000 de titluri.

Cu aceste cifre sîntem invitaţi să pătrundem în sanctuarul cultural al poetului care a trăit şi lucrat la Weimar.

[1] Kuno Fischer — *Goethes Faust*, 4 vol., 1902.

2. *Faust*-ul goethean

Povestea unei capodopere

Johann Wolfgang Goethe a anticipat concepţia noastră despre lume prin două opere capitale, cărora le-a consacrat timpul cel mai întins. Atît romanul ciclic *Wilhelm Meister*, cît şi tragedia *Faust* tratează despre formarea unui om în devenire, proiectat pe ecranul unor succesiuni de întîmplări în care autorul nu şi-a ascuns propria experienţă culeasă din vîrtejul vieţii: ambele lucrări, foarte diferite ca gen literar, se referă la educaţie, la pregătirea exemplarului uman pentru societate şi mai ales la idealul omului. *Faust*-ul lui Goethe — de care ne vom ocupa acum — deschide travaliul tuturor experienţelor omului şi artistului care a urmărit Revoluţia franceză, aventurile napoleoniene, creşterea tehnicii, dezvoltarea industriei şi a asistat la mijirea socialismului utopic; această succesiune a fost decisivă pentru cristalizarea unei noi concepţii asupra mitului faustic.

Nu era vorba deci numai de un moment istoric, ci de întreg precipitatul unui secol, cu salturi mari în viitor; dar în afară de elementele novatoare, Goethe a presărat aici şi caracterul colectiv al ideilor medievale, al Renaşterii, precum şi noul cult al antichităţii — rezultînd acea multiplicitate de idei pe care ne-am obişnuit să o descoperim în partitura unei simfonii monumentale germane.

„Graba nu este măsura potrivită pentru o operă de seamă. Ca să se poată bucura urmaşii, contemporanii trebuie să aştepte"[1]. Aşa se explică împrejurarea că pe opera *Faust* şase decenii de gestaţie şi-au pus cu prisosinţă pecetea, imprimîndu-şi, ca într-un stejar magnific, cercurile anuale ale unor mari evoluţii creatoare. Gîndită la vîrsta studenţiei, la Leipzig, începînd din anul 1769 — întreaga operă va primi parafa în anul 1832, cu cîteva

[1] Citat din drama lui Goethe, *Torquato Tasso*, publicată în 1790.

luni înaintea morții poetului[1]. Materialul brut ce a stat la baza poemului îl constituie versiunea lui Christoph Wagner, text prelucrat după prima publicație poporană cunoscută de către poet încă din copilărie; idila de dragoste din prima parte a tragediei a fost inspirată de versiunea lui Nicolai Pfitzner. Întinderea lucrării pe o arie atît de vastă a generat unele observații severe în legătură cu unitatea, care s-a îndepărtat de axele de trasare inițiale. Dacă la început vibrează povestea atît de fluentă a Margaretei, ce consumă prima parte a tragediei, torentul de alegorii, precum și orgia de abstracții ce urmează au produs în mod exagerat o impresie de arbitrar și amestec de momente ce ies din scara operei[2]. Acestui fapt se datorește și intrarea în conștiința umanității doar a primei părți a tragediei, deformîndu-se concepția unei opere ce se va întregi abia către final. În realitate, la urmărirea textului pe ansamblu se poate aprecia că *momentul Margareta*, ce simbolizează impasul unui titan în lumea îngrădită cu legi proprii, constituie doar datele unor premise; adevărata substanță a tragediei goetheene începe din clipa cînd Faust, depășind eșecul, pășește în lumea mai complexă a experiențelor de viață, țintind la atingerea idealului. Așadar, prima parte a tragediei constituie doar *sămînța* cu putere de germinare, iar ce va urma este *organismul*[3].

[1] Elaborarea tragediei se poate grupa începînd cu perioada 1769—1806, cînd s-a născut *Partea întîi* — și sfîrșind cu perioada 1797—1832, cînd s-a făurit *Partea a doua*. Cele mai importante etape de gestație ale primei părți sînt cuprinse între anii 1773—1775 („*Urfaust*", descoperit în copie, în anul 1887); 1788—1790 („*Fragment*", completat în timpul călătoriei în Italia și editat în *Opere — vol. 7*); 1797—1801 (text completat cu: *Dedicație; Prolog în teatru; Prolog în Cer; Al doilea monolog Faust; Scena plimbării* înainte de apariția lui Mefistofeles; alte episoade mai mici); 1804—1808 (*Faust, partea întîi*, cu alte adăugiri, publicat în *Opere, vol. 8*). Perioadele de elaborare pentru *Partea a doua* a poemului dramatic sînt cuprinse între anii 1797—1799 (schiță și formă intermediară); 1825—1832 (*Faust, partea a doua*).

[2] Ernst Vischer consideră *Partea a doua* a tragediei „o operă eteroclită a unui bătrîn".

[3] Thomas Mann semnalează, în cîteva fraze pline de proprietate, *cazul* acestei opere unice, începută dintr-un joc al spovedaniei și înălțată, la terminare, pe postamentul secolului: „Astfel, *Faust* este la obîrșia sa o genială viziune de student care-și bate nițeluș joc de facultăți și de profesori, tratînd în versuri neregulate povestea încîntătoare, dar cu final funest, a unei tinere mic-burgheze seduse. Dar puterea de germinare a acestei schițe juvenile era de asemenea natură, iar fidelitatea cu care a fost urmărită atît de statornică și de constructivă, încît cu timpul a putut crește din ea un arbore în stare să umbrească tot restul, un poem fundamental pentru lumea germană, ca și pentru întreaga omenire; un poem pe care îl iei în mînă așa cum deschizi Biblia, spre a găsi acolo tot

Cu privire la ansamblu, însuși autorul acestei trudnice construcții va mărturisi secretarului său, Eckermann: „Majoritatea spectatorilor se vor delecta numai în fața lucrurilor aparente ale operei mele, iar în paralel cu aceasta, sensul ei superior nu va scăpa inițiatului"[1]. Dar tot poetul va adăuga mai tîrziu că al său *Faust* este „un subiect incomensurabil și că toate sforțările pe care le-ar face cineva să-l înțeleagă ar fi zadarnice"... Într-adevăr, unele aluzii rămîn pe veci insolubile și pierdute într-un secol care s-a dus odată cu sensul lor[2].

În ultima sa formă, *Faust* a devenit o operă universală („*ein Weltgedicht*") de greutatea *Tetralogiei* lui Wagner, existînd și aici luptă pentru putere, pasiune, renunțare, aspirații, expirări și valorizări. Prin adîncimea orizontului, *Faust* se poate apropia și de *Divina Comedie*, unde se observă aceeași viziune etajată a Universului[3].

Pe de altă parte, mitul central al tragediei *Faust* are în vedere și un vag periplu istoric ce se luminează pe măsură ce se apropie de dimensiunea timpului nostru. Nu este greu de urmărit cum rebelul Faust, sub puterea Diavolului, a înfrînt constrîngerile etico-religioase ale lumii absolutiste; întreaga acțiune sintetizează setea de cunoaștere a Renașterii, poziția protestatară a omului Reformei, precum și preromantismul pregătitor al curentului *Sturm und Drang*, anunțînd premisele ideologice din care se va dezvolta civilizația modernă[4]. Toate aceste analogii reperate pun însă în evidență desenul unei teme ce devine apologe-

ce-i omenesc, rostit în cuvinte puternice și mîngîietoare" (*Adel des Geistes*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1945).

K. J. Schröer scrie despre ansamblul operei într-o prefață: „Într-un joc grandios, animat de o umoare constantă, parcurgînd caractere magistral zugrăvite, însoțite de *aperçu*-uri calate mereu pe străfundurile misterioase ale celor mai mari probleme care se înfățișează lumii... acest poem se ridică în final prin reculegere în cele mai nobile emoții".

[1] J. Eckermann — *Gespräche mit Goethe*, Edit. Reclam.

[2] Eugeniu Speranția — *Medalioane muzicale*, București, 1966, Edit. muzicală.

[3] În tragedia goetheană Infernul este mereu prezent prin managerul său, cu scopul de a-l menține pe Faust în patimi și ambiții omenești; Purgatoriul devine lupta cu sine însuși pentru dominarea tentațiilor și dăruirea ispășitoare și purificatoare prin dragoste de semeni; învestmîntarea Paradisului prin fastul teologal dantesc reprezintă marea alegorie, cu avansuri către nelimitatul simbol al marii Arte.

[4] Tudor Vianu — *Prefață* la versiunea românească *Faust* de Lucian Blaga, București, 1955, Edit. de Stat pentru literatură și artă.

tică prin modul cum va fi preluată în cele din urmă de trîmbițările viitorului: căci s-a spus pe drept cuvînt că Faust și-a meritat mîntuirea atunci cînd și-a lămurit sieși pe deplin semnificația Faptei în favoarea semenilor[1].

Înainte de a prezenta pe scurt acțiunea tragediei în vederea încercării unui comentariu, ne mai permitem să adăugăm și cîteva date în legătură cu unele aspecte de ordin formal. Într-adevăr, această operă, considerată unanim ca fiind una din operele cele mai reprezentative ale geniului poetic modern, departe de a gravita spre o scriere teoretică, este în realitate un vast poem, dar alcătuit ca o dramă îmbibată de alte genuri literare; aceasta va conduce implicit la vibrația din acele *mistere* medievale, prin prezența unor elemente specifice, ca: alegorismul insistent, elementul supranatural și al altor inflexiuni ale fantasticului, precum și prin fărămițarea episodică a acțiunii[2]. Succesiunea de momente divers armonizate ne pune însă în fața unui poem epic ce urmărește împlinirea destinului omenesc cu cadența unei epopei, capabile să cucerească pe deplin sensurile supreme ale existenței. Iar îmbinarea diversității cu multiplicitatea elementelor pune în evidență varietatea inepuizabilă a debitului poetic, detașîndu-se deseori în prim-plan tablouri lirice cu inflexiuni de sublim tragic, ironie și umor pînă la grotesc, într-un variat avînt plăsmuitor. Mișcarea versurilor, perfect adaptate la imagine, la coloritul poporan sau la simpla evocare a trecutului depărtat, simfonizează ansamblul.

[1] În mod asemănător autorul tragediei a acordat solidarității umane, vieții în societate și pentru ea, între oameni și pentru ei crezul său activ, transformator, încrederea în progresul societății, care își capătă expresie și în unele din ultimele sale cuvinte asupra lui însuși:

„În fond, sîntem cu toții ființe colective... Noi toți trebuie să primim și să învățăm atît de la cei care au fost înaintea noastră, ca și de la contemporanii noștri... Nu sînt deloc dator pentru operele mele numai propriei mele înțelepciuni, ci miilor de lucruri și persoane din afară, care mi-au oferit materialul... (Sergiu Sălăjan — *Prefață* la *Goethe, Maxime și reflecții*, București, 1972, Edit. Univers.

[2] În cadrul unei *poezii filosofice*, Goethe își dădea seama că poezia mai degrabă pierde prin depășirea propriei sale condiții, sufocîndu-se astfel în impasul didacticismului. De aceea el a preferat tipul *poeziei simbolice*, care nu provoacă mutația atitudinii contemplative în atitudine de cunoaștere; ideile care se degajează în cele din urmă din simboluri se formează în noi, așa cum se pot cristaliza din experiențele vieții; astfel de poezii devin *depozitarele unei înțelepciuni, nu ale unei doctrine*, fără să lipsească și unele infiltrații didactice (Tudor Vianu — *Filosofie și poezie*, București, 1937, Edit. enciclopedică română). Putem adăuga că datorită caracterului poeziei simbolice s-au născut armatele de exegeți care lucrează fără oprire.

Opera aceasta a fost scrisă de poet ținînd riguros seamă și de epoca în care acțiunea se dezvoltă și se distanțează; numai astfel a putut ea vibra în voie într-o formă involtă, specific germană. Dedicată genului dramatic și avînd germeni comuni cu tragedia goetheană *Goetz von Berlichingen*, tragedia *Faust* posedă acea prospețime veșnică și dulceață a expresiei, specifice marilor viziuni nordice asupra Artei[1].

Și acum, încercăm să redăm un scurt rezumat al tragediei *Faust:*

Acțiunea propriu-zisă a dramei începe cu *Prologul în Cer*, precedat de o *Închinare lirică*, adresată prietenilor lui Goethe; ni se înfățișează apoi un tradițional *Preludiu în teatru*, ce pregătește atmosfera.

Din *Prologul în Cer* reiese că tot ceea ce urmează să se desfășoare pe pămînt privind existența omenească a lui Faust se realizează în urma unui rămășag dintre Domnul și Mefisto. Este ales Faust ca obiect al rămășagului, deoarece Domnul crede în năzuința lui spre bine, adevăr și frumos cu ajutorul fermentului negator al lui Mefisto — în timp ce scepticul Diavol este convins de agitația zadarnică a tuturor oamenilor, precum și de slaba lor rezistență în fața diverselor tentații.

Urmează acțiunea tragediei: *Partea I* începe cu monologul bătrînului învățat Faust; acesta se frămîntă sub bolțile încăperii sale, plîngîndu-se că știința vremii nu i-a adus decît insatisfacții și deziluzii. El a năzuit să pătrundă secretele lumii și să le cuprindă într-o largă îmbrățișare, întrucît aspirațiile sale spre universalitate erau îndreptate atît spre Absolut, cît și spre teluric, dar fără a putea satisface îndoita sa sete — de savant și de om obișnuit. Recurgînd acum la semnele magiei, Faust reușește să cerșească ajutor de la Duhul Pămîntului; dar oribila arătare invocată îi stăvilește elanul, lăsîndu-l în plină desperare. După ce discipolul său, care venise să-l viziteze, părăsește încăpe-

[1] Evidențiem cîteva momente poetice, luminate de aura suavității și străbătute de inventivitate caracterologică sau de calități gnomice, care, prin perfecțiunea lor, și-au cîștigat independența, multe dintre ele inspirînd marea Muzică.

Teme lirice: *Corul spiritelor; Margareta la vîrtelniță; Balada regelui din Tuhle; Cîntecul alternat Faust-Mefisto, în timpul zborului; Cîntecul lui Ariel; Cîntecul paznicului Lynceus; Coruri care însoțesc ascensiunea lui Faust; Chorus misticus* etc.

Teme satirice: *Balada puricelui; Convorbirea cu Martha; Scena cu școlarul lui Faust* etc.

rea, gîndurile negre nu i se schimbă; prin amplificare, ele îl conduc la cupa cu otravă — dar actul nesăbuit este oprit de clopotele Învierii. O îmblînzire a sufletului faustic se produce în urma unei plimbări făcute în afara porților orașului, alături de școlarul său, cînd este întîmpinat cu respect de către localnici. Urmărindu-l la întoarcere, Mefisto se strecoară în încăperea sa de lucru sub înfățișarea unui cîine; în timp ce savantul tălmăcește în graiul său primele frînturi din Biblie, Mefisto apare aievea de după sobă în chip de scolast călător. Dialogul ce urmează, cu inflexiuni de fantastic, se va finaliza în scena încheierii pactului dintre savant și Diavol; Faust se angajează să-și dea sufletul în stăpînirea Diavolului numai dacă, datorită simțirii unei fericiri supreme, *va cere clipei să se oprească în loc*. După semnarea pactului, Mefisto se va deghiza în magistru și va școlariza un proaspăt discipol, pledînd în derîdere pentru dubla aspirație faustică — cunoașterea nelimitată și viața pămînteasca. Plecînd apoi împreună, prima tentație oferită lui Faust de către Diavol, dar fără succes, este participarea la o beție în crama lui Auerbach din Leipzig.

Pentru ca Faust să cadă în capcana dragostei, a fost mai întîi nevoie de întinerirea lui de către Mefisto, în Bucătăria vrăjitoarei. Dar în urma aventurii sale cu inocenta Margareta, el devine curînd ucigașul fratelui ei, care se înarmase ca să-și apere sora. Faust este apoi împins de către Diavol la aventuri vulgare, în plină noapte a Sfintei Valpurgia; aici el s-ar găsi foarte aproape de clipa supremă, dacă amintirea Margaretei nu i-ar fi învins egoismul. Aceasta se află acum întemnițată, cu mintea rătăcită, așteptîndu-și pedeapsa capitală pentru pruncucidere. Sosirea lui Faust și a lui Mefisto pentru a o salva au fost tardive; cu acest sacrificiu dureros ia sfîrșit prima parte a tragediei.

În *Partea a doua* ne este înfățișat Faust, cufundat într-un somn binefăcător pe o pajiște înverzită, în sunetul harfelor eoliene care îi vor trezi un mare dor de viață. În apropiere se află curtea împăratului și a bufonilor săi; deși chinuit de o criză bănească, el nu renunță nici o clipă la astîmpărarea setei sale de plăceri. Mefisto și Faust se oferă să găsească mijloacele de a-i aduce în împărăție opulența și feeria de carnaval, odată cu redresarea vistieriei. Împăratul consimte și cere în plus să i se aducă prin vrăji pe Elena, regina Spartei. Pentru aceasta, Faust se strecoară în „Țara Mumelor", adică la tiparele eterne ale realității, dar, încercînd să cuprindă această perfecțiune, chipul invocat al Elenei se risipește, iar Faust, ajutat de Mefisto, se va trezi în vechea sa încăpere boltită, unde lucra altădată. Școlarul său, devenit savant alchimist, creează într-o fiolă, cu ajutorul mefistofelic, o ființă vie atotștiutoare — pe Homunculus — care îi recomandă lui Faust însoțirea sa cu Elena, pentru a nu sfîrși încins de dorințe. În acest scop, Mefisto îl va transporta pe Faust în vechea Eladă, sub aripile manticei sale; Homunculus le va lumina calea. Din somnul său vrăjit, Faust se trezește în mijlocul demonilor antichității, tot într-o noapte valpurgică. În căutarea Elenei, pe parcursul cercetărilor sale se va întreține cu Sfinxul, cu centaurul Chiron, cu Manto și cu Esculap, ajungînd pînă în Infern. Între timp, Homunculus, dorindu-și încadrarea sa în existența umană, este sfătuit de către înțeleptul Tales să-și accepte o dezvoltare succesivă, pornind de la elementul primar al mării; această încercare temerară ia sfîrșit, deoarece fiola omulețului se sparge de carul frumoasei Galateea, risipindu-și tot conținutul crud în mare. Cît privește pe regina Elena, care apare la Sparta în așteptarea soțului, Mefisto o îndrumă printr-un șiretlic să se refugieze din cetate, așteptînd protecția lui Faust, prezentat drept un ocrotitor din Nord. Acum se produce însoțirea Elenei cu Faust, din care se va naște Euforion. Ajuns la apogeul înnobilării firii sale, Faust pierde curînd pe Euforion și odată cu acesta și pe mama lui. Transportat pe înălțimea unui munte germanic, pe calea norilor proveniți din veșmintele Elenei, Faust refuză bogăția și gloria propuse de Mefisto; dorul său de fapte înalte îl face să tînjească doar după un ținut inundat de apa mării, care ar putea fi eliberat cu folos de furia apelor. În urma participării sale la un război al împărăției, Faust obține feuda pe care o dorea. Îndeplinindu-și astfel setea sa neobosită de acțiune, după mulți ani de muncă în slujba semenilor el va preschimba terenul neroditor într-o întindere înfloritoare. De pe terasa palatului său, Faust, ajuns moșneag, mereu neobosit, vede cum ultimul obstacol ce îi mai închidea zarea este înlăturat prin alte dureroase sacrificii. Bătrînul devenit orb continuă supravegherea lucrărilor; de abia acum gustă el delectarea unei supreme clipe, cu aceeași năzuință spre mai bine, menită să se perpetueze în viitor. După rostirea cuvîntului rezolutoriu al pactului, Faust se prăbușește. Mefisto, în loc de a intra în posesia părții nemuritoare a lui Faust, se vede

nevoit să participe la glorificarea sa, în lumea valorilor eterne; năzuința sa perpetuă în folosul semenilor l-a mîntuit.

Ne propunem acum cîteva sinteze asupra simbolismului nelimitat al acțiunii rezumate mai sus, precum și o încercare sumară de oglindire a operei în viața poetului însuși.

Cuplul Mefisto-Faust

Figura goetheană a lui Mefisto nu mai obiectivează defel coșmarurile și repulsiile omului medieval — imagini și atitudini care saturaseră complet categoria fantasticului prin tot ce au zugrăvit un Dante, Bosch sau Hoffmann. Copitele, coada și coarnele i-au dispărut Diavolului; în schimb, au apărut travestiurile, ca, de pildă, cele sub ținuta curteanului din regimul feudal sau absolutist, mereu stăpîn pe umor, de o ingeniozitate neîntrecută și avînd puteri discreționare. Caracterul său, ieșit din sfera clasicului, nu pare rectiliniu, dar rezultă dintr-o voință oarbă; este încărcat nu numai cu atribute aproape umane, ci și cu unele tainice valențe prăpăstioase, greu de intuit, dar care stau bine diavolului goethean. Un exemplu grăitor se referă la unele din slăbiciunile sale, care au preocupat mult pe comentatori. Figura mefistofelică devine astfel de o complexitate care o poate întrece pe cea a lui Faust. O primă trăsătură insolită, cu tîlc deosebit, ne apare într-un pasaj celebru din faimosul *Prolog în Cer* în care poetul sintetizează rosturi și atribuții — în lume și Cosmos. Aici ni se dezvăluie curioasa indulgență pe care o arată Domnul față de Mefisto, precum și aerul de reciprocitate cu care el i se adresează:

Nu am urît ființele de seama ta vreodat',
Și printre duhurile care neagă
Cel mai ușor ești tu de suportat.

În următoarele versuri există și o justificare coerentă, la care Domnul participă și se bucură pentru aceasta:

Activitatea omului atît de lesne lîncezește,
Odihna el prea grabnic și-o dorește.
De-aceea bucuros îi dau părtaș pe unul care-aîță,
Pe unul care, deși diavol, nevoit e să creeze.

Comentatorul găsește o rimă ascunsă între felul cum se adresează Domnul și reflexiunea făcută de către Mefisto, după ce cerul se închide și arhanghelii se despart:

Din cînd în cînd, eu pe Bătrînul bucuros îl văd
Și mă feresc s-o rup cu dînsul dușmănește.

— după care, printr-un raționament la fel de cumpănit, se grăbește să justifice:

E prea drăguț din partea unui mare domn
Cu dracul însuși să vorbească-atît de omenește.[1]

Acest „din cînd în cînd" ne sugerează amintirea obscură a unui ritm cosmic în care Binele și Răul coincid pentru o clipă, ca apoi să se despartă, scindate în extreme[2].

Prologul în Cer, după cum se știe, completa împreună cu alte adausuri, textul lui *Urfaust*, pentru a-i spori sensurile, pregătind mari schimbări de perspectivă întregii opere ce se dezvoltă de-a lungul vieții goetheene. Prin aceste noi pagini s-a izbutit ca peste acțiunea imaginată inițial să se bolteaască ideea providenței; poetul s-a preocupat cu timpul să-și conducă tragedia privind din exterior în interior, povestea lui Faust devenind alegoria unui fenomen divin.

Ne referim în continuare la momentul-cheie din *Prolog:* rămășagul dintre Domnul și Mefisto.

Diavolul se plînge că omul a fost înzestrat cu acea amăgitoare lumină denumită rațiune, dar de care el se folosește spre a deveni mai bestial decît bestia din deșert; în replică, Domnul dă de exemplu pe doctorul Faust, pe care Diavolul îl socotește la fel de scrîntit și apt pentru pierzanie, ca și ceilalți oameni.

[1] Tudor Vianu — *Prefață* la *Faust*, traducere de Lucian Blaga, București, 1955, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă. Toate versurile reproduse în capitolul *Faustul goethean* sînt extrase din această ediție.

[2] Se observă în plus cum fiecare dintre vorbitori, în aceste schimburi de idei — a căror gravitate nu a scăpat nici unui comentator — își exprimă *bucuria* colaborării. Domnul zice: *„Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu..."*, iar Mefisto răspunde: *„Von Zeit in Zeit seh' ich den Alten gern..."*

În această simpatie reciprocă, Mircea Eliade vede ideea totală a coincidenței contrariilor. Goethe însuși mărturisea cum „contradicția e ceea ce ne face productivi" — după cum și faptul că... „o eroare poate să ne miște și să ne îndemne la acțiune, întocmai ca și un adevăr".

Fiindcă părerile diferă, iar Diavolul vrea să-l cîştige pe Faust de partea sa, Domnul cade la învoială:

Ei bine. După vrerea ta să fie!
Abate acest duh de la izvorul său de obîrşie
Şi du-l, de vei putea, cum te pricepi
Pe drumul tău de jos, pe drumul ce-l cunoşti,
Dar ruşinat să stai, cînd îţi va fi să recunoşti
Că omul bun, chiar adumbrit de patimi,
Îşi dă de drumul drept prea bine seama.

Din aceste prime pagini ni se sugerează că Domnul, cunoscîndu-şi florile *„ce după fire le va purta un pom care înverzeşte"*, se învoieşte să lase pe Faust în seama Diavolului, fără pericol de a-l socoti pierdut vreodată, chiar după ce mai tîrziu Mefisto va încheia şi un pact separat cu titanul-vrăjitor în chilia sa de pe pămînt. Activitatea Diavolului devine îndîrjită din acele clipe, dar nu lipsită de unele incoerenţe, semnalate de ezitările unor comentatori; unii dintre ei nu mai pot percepe în diavolul goethean o entitate unică, dotată cu o continuitate clară şi cu o isteţime cu care să depăşească permanent pe partenerii săi. Astfel de interpretări au condus la explicaţii din domeniul ezoteric[1]. Alţi comentatori s-au mărginit să constate că pierderea suferită de Diavol s-ar datora unei inabilităţi proprii[2]. Un lucru la care majoritatea exegeţilor au căzut de acord este cel în legătură cu puterea *limitată* a lui Mefisto în anumite domenii de manifestare, culminînd spre finele tragediei, cînd tenebroasa sa misiune se va destrăma într-o clipă. Un exemplu grăitor este momentul celebru din scena *Galeriei obscure*, cînd Faust, în căutarea Elenei, este îndrumat de către partenerul său să pătrundă în inima neobositei creaţii a „Mumelor", domeniu în care poetul a simbolizat izvorul rodniciei şi principiul distrugerii — acelaşi caracter polar care se va întîlni dealtfel şi în alte arii culturale mai vaste[3].

[1] Rudolf Steiner — *Le Faust de Goethe, tableau de sa conception ésotérique de l'Univers*, 1926. Autorul propune scindarea lui Mefisto în două naturi negatoare complementare: *spiritul ahrimanian* (stăpînul materiei şi al temporalităţii) şi *spiritul luciferic* (stăpînul iadului).

[2] O astfel de inabilitate vom vedea că este chiar lipsa de intuire a valorii lui Faust, care nu era un om de rînd pe care să-l poată mînui cu uşurinţă.

[3] Mircea Eliade — *Mitul Reintegrării*, edit. Vremea, Bucureşti, 1942. Funcţia cosmică a „Mumelor" — termen împrumutat de către poet din *Viaţa lui Marcel* a lui Plutarh — este o sinteză alegorică goetheană, considerată de mulţi exegeţi mult prea schematică. Ideea poetului, deosebit de fertilă, putea fi mai grăitoare dacă se raporta la zeiţele orientale care înglobau laolaltă fertilitatea, devenirea, durerea, păcatul şi moartea.

Mefisto îi arată partenerului său calea către „Ţara Mumelor", ferindu-se de a lua parte la această călătorie, deşi în alte dăţi urmărea pe Faust pînă în fundul pămîntului; el s-a mulţumit doar să întindă cheia unui domeniu interzis lui de la bun început Putem admite, aşadar, că în alegoria lansată de Goethe valorile Domnului sînt pretutindeni în vigoare şi chiar Diavolul le este subordonat. Cum forţa infinită a Domnului impune îngrădiri în lumea pămîntească, există Diavolul căruia i s-a dat în stăpînire tot ceea ce este în afara acestor graniţe: întunericul, urîtul, minciuna sau distrugerea. Există domenii ale Domnului unde Diavolul nu are acces, păzindu-le doar din afară. Aşadar, Diavolul îşi are rostul din necesitatea îngrădirii pe care şi-o impune Domnul în lume şi abia prin el spiritul negator devine posibil[1].

În continuare, poetul ne sugerează că Diavolul este mereu în defensivă, veghind îngrădirile Domnului, devenind activ numai cînd omul caută să depăşească aceste îngrădiri. De aceea, cîtă vreme Faust venera pe Domnul prin măsură şi limitare, Mefisto nu ataca, rămînînd complice, comentator, sfetnic în viaţa sa epicuriană, dar atunci cînd Faust întrecea măsura căutînd Absolutul, Diavolul ataca prin înjosire şi critică, şi ademenea prin valori senzoriale pentru a-i îngrădi din nou elanurile.

Potrivit filosofiei imanentiste care l-a inspirat, poetul îşi adînceşte această concepţie personală şi eretică în raport cu credinţa secolului său: colaborarea dintre om şi Diavol — spune poetul — conduce la creaţie, prin stimulente negative, devenite necesare, cum sînt cele provocate de eroare şi răutate[2]. Vom vedea cum tocmai aceste îngrădiri vor apropia tot mai mult pe titan de măsură şi de formă, renunţînd la impulsurile sale demăsurate. După toate aparenţele, rolul lui Mefisto este aici preponderent în izbăvirea titanului Faust; îndeplinindu-şi rolul, el se poate mîndri că a păzit cu strictеţe şi a fructificat tot ce a rămas între graniţele sale. Iar raţiunea faustică a învins tocmai prin ciocnirea valorilor contrare culese de la Domnul şi Diavol, păstrîndu-şi cu înţelepciune locul ei în lume.

[1] Mircea Eliade — *ibid.* Facultatea atribuită lui Mefisto în acest sens se referă la spiritul său negator, care răstoarnă şi opreşte pe loc. Negaţia sa este îndreptată nu însă împotriva Creatorului, ci împotriva Vieţii — adică împotrivirea nu se referă decît la zidirea sa. De atunci poate rezulta rolul ambiguu al lui Mefisto, cînd, lucrînd împotriva Vieţii şi a Binelui care îi coincide, acesta sfîrşeşte descoperit prin a face Binele, devenind cîteodată un fervent colaborator al Creatorului...

Mefisto din concepţia goetheană a devenit un prinţ al întunericului, care dinamizează viaţa, ajută la organizarea creaţiei şi susţine lumina...

[2] Mircea Eliade — *ibid.*

Este vorba aici de legătura simbolică a raţiunii cu cerul şi pămîntul deopotrivă, adică cu lumina şi întunericul; doar prin această ciocnire agentul creator se va naşte, iar răul însuşi va înclina spre pozitiv. Astfel, purtătorul îndoielii ce roade conştiinţa umană prin negaţia mefistofelică în ambianţă cu setea de cunoaştere faustică a condus la aflarea unui rău de tip nou — acel rău universal al mişcării eterne, fermentul reînnoirii şi al dezvoltării[1].

În acest fel, profilul lui Mefisto ni se revelează cu accente noi, care se amplifică pe parcursul fabulaţiei. El nu ne mai apare ca răul radical, nu mai este nici opus Binelui, ci doar o rezistenţă surdă, critică — limita Binelui absolut. El ne apare treptat ca o forţă spirituală specific lumească, un principiu al reflexiei şi al speranţei, al practicii şi al inventivităţii, al artificialului şi al forţei; prin aceasta, el se află în serviciul năzuinţei omeneşti, devenind specialistul ocaziilor, furnizorul mijloacelor şi inventatorul spectacolelor[2]. El nu mai este un auxiliar, ci un întregitor, o latenţă activă a lui Faust, o umbră însoţitoare la orice manifestare a lui — somnul libertăţilor sale ce urmează mereu să fie recucerite[3].

În acest fel, simbolul nelimitat al lui Mefisto a ajuns să ocupe biblioteci întregi, împreună cu simbolul lui Faust, eroul către care dorim să ne îndreptăm acum.

Ştim că profilul fabulos dar schematic al lui Faust, transmis de tradiţie, a căpătat prin Goethe trăsături de maestru. Prin îmbogăţirea caracterului său cu tot ceea ce posedă mai individual şi mai evolutiv, Faust a căpătat în primul rînd pasiunea nobilă şi nesecată a cunoaşterii, dublată de năzuinţi atotcuprinzătoare către Absolut.

Lumea îl cunoscuse ca pe un şarlatan, lipsit de vreo lege morală, dedat plăcerii şi puterii vrăjitoreşti, rămînînd prin aceasta doar un rebel aparte, rupt de restul lumii; un astfel de chip exprima doar forţă irosită — de unde caracterul grotesc al insului ce acumulase din plin oprobriul damnatului sau al căutătorului de aventuri vane. Tragismul acestei figuri disprețuite era fatal să mai aibă căutare doar în teatrele de marionete de prin iarmaroace; numai aici povestea putea să atragă, prin caracterul său mo-

[1] Liviu Rusu — *De la Eminescu la L. Blaga*, Bucureşti, 1981, edit. Cartea românească.

[2] D. Lohmeyer, citat din *Prefaţa* lui Şt. Aug. Doinaş la versiunea proprie a lui *Faust*, Bucureşti, 1982, edit. Univers.

[3] Şt. Aug. Doinaş, citat din aceeaşi *Prefaţă*.

ralizator, în mediile de jos şi în vremuri aflate sub teroarea credulităţii. Titanul remodelat de către poetul de la Weimar se deosebeşte însă izbitor, în primul rînd prin polaritatea sufletului cu care a fost investit. Căci două suflete stau vecine, gata să-i sfîşie pieptul: unul reprezintă setea de Viaţă, celălalt — setea de Absolut. Unul caută spre valorile pămînteşti ce-l îndeamnă la veleităţile legate de rîvna cunoaşterii şi de setea feroce de putere, dezlănţuindu-şi prin creaţie toate forţele vitale şi apriga curiozitate; această îndreptare spre dominaţie, spre întregul imperiu lumesc al necesităţii, i-a învestit lui Faust profilul *experienţialist* — replică la idealul erotismului steril al lui Don Juan. Celălalt suflet tinde din răsputeri să se smulgă de pe pămînt spre regiunile cosmice, lipsite de tribulaţiile lumii materiale, acolo unde domnesc libertatea neîngrădită şi visul himeric; acest avînt ce transcendă legile devenirii omeneşti depăşea chinul resimţit pe pămînt, ca o replică la blestemul lui Ahasverus.

Dar nu numai aceste suferinţe le îndura în pieptul său doctorul Faust, ci tot ceea ce s-a înglobat de la Goethe încoace sub denumirea de *sete faustică* ... Ea nu reprezintă doar o goană după echivalenţele abstracte ale lumii sau ale Absolutului; ea rîvneşte să vadă adevărul identic cu substanţa, pătrunzînd în împărăţia tainică a „forţelor ce ţin rostuită dinăuntru întreaga lume"[1] ..

Suferinţa vieţii faustice era cea a unui titan exilat într-o lume unde începuse să se încurce în propriile sale aripi, iar păcatul său se trăgea din setea sa aprigă de a conduce destinele, de a se descătuşa de forţa necunoscută ce-l ţintuise pînă atunci.

Pentru potolirea acestor gînduri, bătrînul alchimist va trebui să părăsească deşartele sale preocupări de o viaţă şi să se îndrepte către desăvîrşirea ordinii şi frumuseţii lumii — singurul reflex terestru al Adevărului. Sosirea Diavolului coincide cu momentul cînd Faust simţea că trebuie să-şi reia viaţa de la început, adică de la prima tinereţe[2].

[1] Mariana Şora — *Gîndurile lui Goethe în texte alese*, Bucureşti, 1973, editura Minerva, Colecţia „Biblioteca pentru toţi".

[2] Interpretarea potrivit căreia Mefisto nu reprezintă decît personificarea părţii de umbră a sufletului lui Faust — idee prezentă în multe exegeze — nu o socotim fericită, deoarece transformarea eroului într-un continuu *dialog interior* nu poate aduce un spor de semnificaţie; în sprijinul afirmaţiei noastre vine faptul că şi înainte de apariţia „cavalerului negru" exista evidenţiată în sufletul faustic o spiritualitate bipolară virtuală, ce îşi aştepta redresarea de către un spirit din afară. Interpretările simplificatoare nu izbutesc decît să micşoreze în mod inutil o mare operă din categoria fantasticului, la fel cum s-a încercat să se transforme apariţia fantomei din *Hamlet* în materializarea *introspecţiei* sufletului bă-

Despre noul său drum spre izbîndă vom vorbi mai tîrziu; se cuvine ca la început să insistăm asupra grelei acțiuni de depășire a *prometeismului* său turbulent, printr-o luptă acerbă a celor două suflete potrivnice, aflate în propriul său piept.

Răsfoind primele scene ale tragediei goetheene, vom lua cunoștință pe rînd de impresionanta evoluție a impulsurilor faustice, pornind de la cele dominante la cele subalterne, pentru a ajunge la *satanismul* faustic, adică la dorința sa de unire temeinică cu puterile telurice ale lumii — acțiune încoronată cu vestitul pact.

Să începem cu *Primul monolog,* unde neliniștea faustică crește în talazuri, în havuzuri și în prăbușiri de cascade, lăsînd efemere limpeziri care să nască alte învolburări: glasul lui Faust se răzvrătește după lungi bilanțuri, încercînd zadarnic să dea lovitură mîndriei și întregului sentiment al puterii sale prometeice. Acest început în plină neliniște îl va exploata arta muzicală pînă la saturație, în fazele întîrziate ale romantismului. Nimic nu prisosește în tabloul acestui caracter, iar multe dintre boabele grindinii poetice ne-au rămas înghețate în adevărate aforisme.

Constatarea eroului că totuși nu știe nimic este limitată de ideea că în jurul său nimeni nu poate să-i facă umbră:

Sînt eu, ce-i drept, mai bun și mai deștept
Decît acei magiștri, doctori, grămătici și popi
Toți împreună; scrupule și îndoieli
În cuget nu mi se adună.

Există aici și toată rîvna de a se elibera de viața sa tulbure de savant osîndit:

O, dacă m-aș putea plimba
Pe măguri în lumina ta,
Cu duhurile prin livezi
Pe lîngă peșterile verzi!
Eliberat de chinurile minții,
De fumul, de funinginea științii,
O, de-aș putea pe plai înalt
În roua firii să mă scald!

nuitor al nefericitului prinț, numai de dragul „realismului" cu orice preț. În ceea ce privește operația încercată în *Faust,* ea falsifică grav natura eroului: „demonismul" său ar fi, chipurile, existența mefistofelică prezentă în suflet — deși, chiar după crezul Olimpianului, Mefisto nu poate fi un demon, ci un *negator,* incompatibil cu această calitate. (A se consulta: Eckermann — *Convorbiri cu Goethe.*)

Crezînd că va putea participa la mînuirea destinelor acestei lumi, Faust încearcă, prin semnele cabalei, să invoce pe *Duhul Pămîntului*[1]; arătarea sa hidoasă îl prăbușește de groază, fără să-i poată pătrunde tainele după care tînjea. De aceea, în monologul următor, descumpănitul Faust își exprimă spulberarea ideii că ar putea cuprinde într-însul măcar o scînteie divină, luînd act de caducitatea exultării sale panteiste:

Nu sînt ca zeii. Cît de dureros o simt!
Un vierme sînt, ce-n pulbere trăiește,
A cărui foame de pămînt
Cu talpa călătorul o strivește.

Lanțul amăgirilor îi apare chiar în momentele cele mai pline de forță, din cauza imposibilității de a le fixa:

Nu pot, nu mi-e îngăduit asemenea să-ți fiu.
De-avui puterea să te-atrag,
Nu am puterea să te țiu.

Tot acum îi apare în stare genuină necesitatea îngrădirii unor porniri ale sale, care se dovedesc depășiri temerare ale condițiilor omenești:

Măreților frumseți ce inima le întîlnește
Li se amestecă materie străină pretutindeni.
Cînd binele în lume îl ajungem omenește,
Mai binele se cheamă nebunie și-amăgire.

El începuse să anticipeze critic cum năzuințele sale confuze se preschimbau cu încetul în rătăciri, pe măsură ce erau captate de indeletnicirile limitate ale științei, ale puterii, ale faimei sau ale desfătării. Momentul de răscruce îl duce la desperare, punîndu-l în fața cupei cu otravă, pe care, ca printr-o minune, o respinge.

Dar gîndurile — după cîte știm — i se cristalizează în destăinuirile către Wagner, discipolul său, în timp ce trec împreună porțile orașului. Un dezechilibru interior îl încerca pe Faust, în ciuda evlaviei cu care trecătorii îl întîmpinau. Cînd, datorită setei sale de viață, nu-și putea găsi odihna întru înălțările sale spre lumină — cum putea fi el oare apreciat ca un om întreg, demn de admi-

[1] Încă din antichitate, cu mari ecouri în evul mediu, pămîntului i se atribuia un suflet, o *anima terrae.*

rat? Acum își dezvăluie el cele două suflete ale sale — moment capital al profilului faustic pe care deja l-am evidențiat:

Și iarăși se trezește în mine îndemnul
Să zbor din nou, să beau eterna lui lumină.
În spate noaptea, înainte ziua,
Deasupra cerul, iar sub mine unda lină.
Ah! două suflete-s în mine! Cum se zbat
În piept, să nu mai locuiască împreună!
Unul de lume strîns mă ține încleștat
Cu voluptate, celălalt puternic
Către cerești limanuri mă îndrumă . . .[1]

În cele din urmă, aruncarea sa în brațele Diavolului se petrece cînd el s-a izbit de zidurile Absolutului, fără nădejde de înaintare. Intrat în zona deznădejdii, el se afundă în trăirea pînă la fund a deșertăciunilor, cu sentimentul clar al insatisfacției față de existența în sine:

. . . Să fie blestemată mai întîi părerea naltă
Cu care spiritul de sine însuși se îmbată!
. . . Să fie blestemat ce-n vis ne minte
Și amăgirea gloriei și-aducerii aminte!

Dacă la început impulsul vital faustic nu cunoștea relativitatea acțiunii, ci doar elanul către Absolut sau către lume, el va găsi acum instinctiv, sub *biocîmpul* Diavolului ce-l pîndea din umbră, acel îmbold confuz al culpabilității, însetat fiind de a se mîntui. Ciocnirea dureroasă cu limitarea locului, a momentului și a materiei în care trebuia să supraviețuiască, departe de a-l anihila, îi născtea impulsuri noi, îndreptate numai către Faptă.

Dar în vederea acestui scop, el urma să se inițieze în continuare prin stimulentele partenerului său. Căci Mefisto, negatorul și ispititorul, stăpînea — după cum știm — temporalul, limitatul și în-

[1] De notat este faptul că și în *Faustul primitiv* apar, sub o altă formă, cele două suflete — ivite din coabitarea lor în spiritul epocii (unul întreținînd dogmele religioase, celălalt investigația eretică a naturii). Este greu de precizat totuși modul de conformare la canoanele bisericii: pe de o parte se opta pentru luteranism în pledoaria împotriva idolatriei, a științei și a corupției romane, iar contra lui Luther — în pledoaria pentru liberul arbitru și pentru faptă, mai presus de credință (A. Dabezies, citat din *Prefața* lui Șt. Aug. Doinaș la traducerea proprie a lui *Faust*, Edit. Univers, București, 1982).

grădirea, acești fermenți ai gîndirii practice, ai încătușării omenești într-o gîndire utilitaristă și o critică relativă[1].

Acest lucru însemna pentru Faust un dialog ce conducea la începutul unei clarificări în privința sorții omului în sînul Cosmosului; căci cunoașterea sa, departe de a se mărgini la contemplație, era tot mai impulsionată spre un principiu activ. Setea sa după Absolut nu mai era acum doar o desprindere rebelă, o *trădare a telluricului*, ci se îndrepta spre justificarea însăși a lumii în fața eternității: rostul omului era, așadar, să ducă viața de pe pămînt înainte, să o miște din loc, iar *creația* devenea destinul său suprem.

Pentru gîndul de a se arăta util de-a lungul vieții sale pe pămînt, spiritul faustic a continuat să se zbată între două porniri antagonice, fapt ce i-a determinat aspectul său temporal (străduința în sînul lumii date), precum și aspectul atemporal (străduința în zările infinitului); doar această luptă dirijată polar i-a adus izbînda și fericirea. Astfel, Faust devine un erou unic al lumii, care depășește romantismul de abia anunțat, „subsumînd umanitatea prin experiența sa existențială".

În încheiere, pentru a înțelege din punct de vedere filosofic ce a însemnat colaborarea dintre Faust și Mefisto, ne îngăduim să precizăm și noțiunile de *realitate* și *existență* în viziunea apropiată de panteismul lui Goethe.

În zbuciumul gîndirii sale legate de setea zadarnică de înțelegere, Faust s-a muncit, la început ca simplu muritor, să atingă cunoașterea adevărată, adică *existența*, reprezentînd principiul creator și lumina inițială.

Cît a trăit pe pămînt, doar prin ajutorul lui Mefisto i s-a oferit lui Faust și cunoașterii sale *realitatea*. În felul acesta, el a luat contact cu Adevărul lumii, pactizînd, prin Mefisto, cu principiul Vieții, adică numai cu principiul distrugător, cu *ceea ce devine;* în această cunoaștere a lumii reale, oferită de partenerul său, sînt cuprinse temporalitatea, aparența, efemerul. Aici a trăit și a creat Faust cu sprijinul lui Mefisto și, bineînțeles, cu a celor cinci surori cărunte (Grija, Vina, Nevoia, Lipsa, Frica), reprezentantele Vieții, opuse luminii și liniștii supreme[2].

[1] Există aici o deosebire categorică în felul cum își percepe criza existențială Faustul goethean, față de Hamlet sau Manfred; noutatea apare prin modul în care doctorul vrăjitor se confruntă cu propria sa soartă, prin puterea sa de a acționa și a renaște permanent din propria-i cenușă.

[2] I. Brucăr — *Despre neant*, București, 1938, Societatea română de filosofie.

Am insistat mai mult asupra primelor pagini ale tragediei, încadrînd cuplul Faust-Mefisto în ansamblul viziunii goetheene, cu scopul de a înlesni înțelegerea următoarelor momente-cheie ale ansamblului.

„Clipa cea frumoasă"

Pentru a înțelege profilul complex al titanului Faust în toată devenirea sa, socotim necesar să ne apropiem din cînd în cînd de personalitatea lui Goethe și — pe cît posibil — și de ideile care au proliferat în alte opere ale sale. Căci Goethe era la rîndul său un titan care acționa în Natură — înțeleasă ca suma forțelor creatoare ale Universului — de unde conflictul tragic dintre el și întoemirile sale. Numai astfel vom putea evidenția modul cum, în simbolul faustic, poetul a dozat structura sa sufletească în ansamblul ei, precum și cîteva diferențe specifice care i-au dat forma exemplară.

De aceea, pentru a înțelege tîlcul faimosului pact cu Diavolul, care lansează în fond alegoria desțelenirii pe parcurs a drumurilor către un ideal prometeic prin renunțări treptate, trebuie să ne aplecăm urechea la timp către crezurile goetheene ce au altoit fără răgaz trunchiul marelui poem dramatic.

Ceea ce urmează să evidențiem acum în acest context este observația că *titanismul* împreună cu forța *erotismului* reprezintă în viziunea poetului cele două trăiri complementare care, asociate cînd și cînd, au proliferat cu cea mai mare forță expresivă în crezul și opera sa. Ne referim la sentimentul de dăruire și de afirmare — adică la avîntul pasional de pătrundere în lume prin eros, sau în Univers prin divinizare — pe de o parte, precum și la impulsul plăsmuitor sau de orînduire, pe de altă parte. Despre aceste trăiri conflictuale, direcționate de către poet una spre exterior și cealaltă spre interior, știm că Faust s-a exprimat deosebit de patetic, iar acum este momentul să zăbovim pentru a le dezlega noima[1].

În crezul goethean s-a întrupat în sens larg un Univers de tip panteist — noțiune pe care o vom limpezi atunci cînd vom analiza ideea de *demonism* a poetului[2]. Ne mărginim să precizăm acum doar împrejurarea că Natura reprezenta pentru Goethe un

[1] Ne referim la destăinuirile lui Faust cu privire la cele două suflete ce se zbat în pieptul său (vezi pag. 186).

[2] A se vedea paragraful *Demonicul goethean* (pag. 203).

cîmp de forțe spirituale ce l-au determinat să le îndure cu înfiorare atît ca artist, cît și ca om de știință.

Lumea goetheană a devenit, în acest sens, plină de înțeles, fără să i se confere dependența față de un principiu superior, mai precis de sine. Orice punct din spațiu devenea un centru de proliferare a acelorași forțe spirituale, după cum orice clipă cumula sensul intim al veșniciei[1].

În acest fel, poetul se considera prezent în miezul lucrurilor lumii, posedînd cultul clipei pe care știa să o contemple la justa ei valoare. Posedînd o nouă unitate de măsură a lucrurilor, tot ceea ce înflorea și se ofilea a recăpătat valori noi, independent de orînduielile unei cîrmuiri universale; din acest motiv, pînă și ideea morții a devenit pentru Goethe o expresie a plenitudinii universale. Acest mod de beatificare a lumii era opera unui om mîndru, stăpîn pe valoarea sa, impunînd o simțire proprie despre Universul căruia îi dăduse un nou impuls și o viziune poetică insolită.

De aceea, în opera goetheană ne întîmpină feluriți contemplatori ai clipei căreia el i-a conferit aura cuvenită; în aceste valorificări ne apar și unele subtile dozări, cu diverse evoluții pe parcurs.

În clasificarea păstrată de la exegetul său Friedrich Gundolf se pot distinge tipuri de contemplatori tragici — cei care relativizează clipa în raport cu continua mișcare eternă, îngrădindu-i valoarea; contemplatori patetici — cei care divinizează clipa ca pe un simbol al veșniciei, contemplatori umoriști — cei care consideră satisfăcătoare clipa, ținînd seamă de relativitatea Universului[2].

Pe parcursul periplului faustic ne va fi dat să cuprindem toate aceste sensuri, sub zodia devenirii eroului.

Să începem cu momentul de adîncă desperare cînd Faust se aruncă în brațele Diavolului — act care marchează răscrucea vieții sale: el consimte să-și vîndă „partea sa nemuritoare", în schimbul dobîndirii „clipei cele frumoase".

[1] Aici apare momentul speculativ faustic, cînd insondabilul poate deveni o dimensiune interioară a omului, sau momentele intime ce se pot strămuta în tainele macrocosmosului, cum este preconizat *timpul trăit*, ca dublet antinomic *clipă—durată* (Șt. Aug. Doinaș — *ibidem*).

[2] Gundolf încearcă o clasificare a operelor goetheene după felul popasului în „clipa cea frumoasă", ca de exemplu: *Ganimede* și *Prometeu*, opere patetice; *Satyricon sau Demonul zeificat al pădurii*, operă umoristică; *Faust*, operă tragică. Această din urmă încadrare se referă la viața de renunțare a eroului pentru scopuri mai înalte, din partea a doua a tragediei.

„Îndestulat de m-oi întinde-n trîndăvie
Vreodat', aceasta să mă coste capul.
De poți să m-amăgești cu lingușire
De mine însumi mulțumit să fiu,
De poți cu vreo plăcere să mă-nșeli,
Să fie ziua ceea — ziua mea din urmă.
Asta-i prinsoarea ce ți-o-nchin.

. . . . . .

Dă mîna și lovește! Clipei de-i voi zice:
«Rămîi, că ești atîta de frumoasă!» —
Îngăduit îți e atunci în lanțuri să mă fereci.“

Se știe cum Mefisto a încheiat pactul cu Faust, ca urmare a rămășagului intervenit mai înainte cu Domnul: cîștigarea sufletului faustic însemna pentru Diavol și o victorie răsunătoare asupra Cerului. Prin urmare, Mefisto a început prin a face ca partenerul său să cadă pradă robiei bucuriilor pămîntești, limitîndu-și dorințele doar la poftele condiționate teluric, prin renunțări repetate la fapte înalte, fără a mai năzui zadarnic, însetat de veșnicie. Un singur lucru nu a putut realiza Diavolul: cum putea oare un om veșnic chinuit de insatisfacții să renunțe la năzuirile sale spre Absolut, chiar dacă nu se iluziona prin intențiile sale nobile? Mefisto a crezut că partenerul său este doar un biet smintit, iar nu un titan. În ceea ce privește pe Faust, el nu a respins întru totul iscodirile și ispitirile avansate de către Diavol, limitîndu-și multe aspirații prin unele renunțări treptate. Dar niciodată nu a renunțat la un singur lucru: la atingerea clipei supreme care să-i sugereze mult visata veșnicie, cu riscul de a pierde pactul cu Diavolul: aceasta va fi cheia victoriei sale[1].

Dar să revenim la locul unde am lăsat pe cei doi parteneri uniți prin legămînt. Prima lor escapadă a fost în vestita Pivniță a lui Auerbach din Leipzig, în toiul chefului unor camarazi veseli, unde Mefisto își va arăta năstrușnicele sale talente.

În următoarea scenă îi vom vedea în Bucătăria vrăjitoarei, asistînd la pregătirea fierturii pentru întinerire — momente în care harul poetului evadează din real printr-o breșă în zona terifiantă a fantasticului. Dar toate aceste clipe, mai puțin gustate de Faust la începutul lungului său drum, îl vom pregăti pentru mai tîrziu în vederea contemplării umoristice a vieții. Deocamdată, încă din sumbra încăpere a vrăjitoarei, în unduioasele ape ale unei

[1] După cum se știe, savantul Faust a rămas cu credința că omul este produsul Naturii, dar prin virtuțile cunoașterii el trebuie să se depășească pe sine, deși prin firea sa este o ființă limitată.

oglinzi, Faust va detecta ispita vie ce-l va întîmpina în curînd, în preajma preschimbării sale sub chipul unui cavaler seducător: este Margareta, ființa pură pe care o va întîlni imediat pe stradă și care, bineînțeles, îl va respinge, pentru ca episodul să crească cu urmări tragice, încheind prima parte a narațiunii[1].

Momentele măiestrit gradate pentru a fi petrecute de Faust la pieptul drăgăstos al Margaretei exprimă în mod desăvîrșit conflictul dintre titan și Eros, prin sentimentele legate de acele trăiri complementare de dăruire și afirmare — evidențiate la început de către noi — din crezul și opera goetheană. În cazul lui Faust — cel împătimit de Mefisto prin întinerire — sentimentul de afirmare intră de astă dată mai puțin în jocul dragostei sale pentru Margareta, rămînînd în prim-plan doar sentimentul de dăruire. Dar am arătat cum însuși sentimentul de dăruire al unui titan poate răzbate fie printr-o expansiune în totalitatea lumii, fie prin concentrarea sa exclusiv asupra unei făpturi omenești. Or, titanismul faustic înclina spre satisfacerea ambelor impulsuri, dar avînd către fiecare sorți minimi de izbîndă. Căci sentimentul de dăruire către nemărginirea Absolutului întîmpină eșecuri cu atît mai mari, cu cît acesta tinde să se îndepărteze de vrerile practice omenești; încercarea de răzbatere spre o ființă vie posedînd legile ei proprii se va izbi doar de o îngrădire într-un Frumos limitat, care de regulă nu poate fi acceptat de către un titan. Există în plus o diferență față de gradele de receptare a acestor eșecuri: dacă la despărțirea de *fata morgana* a Absolutului descoperi doar insatisfacția simțită pe parcurs, la cealaltă nimicire a clipei mult visate intervine sentimentul culpabilității, adică al vinei tragice că ai nenorocit o ființă.

Sub aceste considerații putem urmări momentele idilei Faust-Margareta:

— Introdus de către Mefisto lîngă patul curat al Margaretei, Faust visează, în lipsa ei, apropierea „clipei cele frumoase“:

Binevenită fii, lumină de amurg,
Beteală care umpli sanctuarul!
Cuprinde-mi inima, iubire, ce cu dulci
Speranțe-ți potolești amarul.

[1] Odată cu episodul Margaretei, *evadările* lui Faust încep să devină o temă frecventă, cu variațiuni pe toate registrele romantice; aici este vorba de o tentativă de evadare nefericită din vîltorile pămîntene ale vieții. Pe cel ce altădată evadase doar în aventura cunoașterii îl vom surprinde apropiindu-se de un simulacru de Absolut — din teluric în transteluric — pentru a-și relua, după eșecul său, experiențele de la capăt.

— Singură la roata de tors, Margareta, după ce a trecut pragul acestei clipe, rostește:

Liniștea mea,
Odihna toată
Nu le mai aflu
Ah, niciodată.

— Contemplația lui Faust, lipit de tîmpla Margaretei, voia să devină *patetică*, sorbindu-și clipa beatificată ca pe un simbol al veșniciei; dar odată cu consumarea ei, contemplarea devenise *tragică* prin depreciere, urmată de suferința vinovăției sale. Într-un loc de refugiu, între zidurile cetății, Margareta se roagă în fața chipului Madonei:

Ajută-mă, mă scapă
De moarte și rușine.
Apleacă-te, te-apleacă
Ah, Maică, peste mine!

— În fața eșecului, Mefisto smulge violent pe Faust din tulburele domeniu al erosului, oferind zadarnic partenerului său tentații mai vulgare în noaptea Valpurgiei[1].

— Cuprins de remușcări, Faust pătrunde, ajutat de Mefisto, în celula unde Margareta este ferecată. La rugămintea de a fugi împreună, ea refuză:

E jalnic să cerșești pe uliți
Cînd cugetul te poartă între suliți.

— La imboldul lui Mefisto, Faust își părăsește iubita aflată în plină demență, ca urmare a faptului de a-și fi ucis pruncul prin înecare:

... Prinde-l degrabă.
Scoate-l din apă.
Mai dă din picioare,
Scapă-mi-l, scapă!

[1] Este vorba de Sfînta Valpurgis, care se celebra în prima zi a lunii mai. Dracii și vrăjitoarele și-ar fi ales această noapte pentru preamărirea Satanei, din mînie împotriva Valpurgiei, care a dus o existență preacurată. Trăirea lui Faust în acest mediu corupător nu i-a alterat sufletul: el a ieșit din această *noapte* cîștigînd biruința asupra stării tulburi, ostile măsurii și formei dominate de Mefisto. De asemenea, el a izbutit să realizeze comparația dintre aceste trăiri și excesele de convenții practicate în lumea reală.

Ne îngăduim un mic popas la finele acestui trist episod, pentru a reflecta adînc la profilul moral al lui Faust.

Dintr-un anumit punct de perspectivă, eroul goethean a putut fi privit ca un Don Juan. Există într-adevăr unele întretăieri de curbe ale acestor două vieți dinamice. Îl știm pe Faust abil pregătit de Diavol cu toate atributele unui setos de fericire; i s-a dat un chip de cuceritor înarmat cu farmecele inteligenței, ale seducției și mai ales cu cele ale tinereții; la acestea se mai pot adăuga puterile oculte, puse la dispoziție de același devotat servitor, capabile să preschimbe totul în aur: Cum de nu s-ar putea el asemăna cu Don Juan — cel care avea mereu prevederea de a-și pregăti un cal înșeuat înainte de a lăsa iubita în dezordine morală? Apoi din faptul că s-a bătut multă monedă pe ideea că Seducătorul din poveste își părăsea iubitele din *insatisfacție* față de idealul său niciodată atins decît la curțile Absolutului, fuga lui Faust nu poate fi oare asimilată ușor cu cea a lui Don Juan?

Similitudinea pare abil imaginată de subtilul poet, în stare de a pune în derută și pe cititorii de peste veacuri aflați în fața finalului părții întîi a tragediei. În realitate, socotim că nu este momentul unei comparații eficiente între acești doi titani decît după consumarea vieții lor în întregime. Dar și în actualul stadiu de criză se pot citi, fără multe anticipații, cîteva deosebiri care le bifurcă spectaculos drumurile, fără să fie util să mai insistăm în viitor.

Amîndoi aspirau la împlinirea „clipei frumoase" pe pămînt: Don Juan nu a putut-o realiza, sfîrșindu-și o viață sterilă și egoistă, pe cînd Faust va realiza clipa sa, schimbîndu-i mobilul după un șir de obstacole, dintre care episodul Margareta este hotărîtor[1].

Partea a doua a tragediei ni-l înfățișează în continuare pe Faust, fostul erou singuratic, cel care altădată era incomodat de faimă și trăia ca un revoltat în afara structurii sociale, devenind acum oaspetele răbdător al lumii.

Cel care a viețuit pieirii iubitei fără a eșua ca un Romeo arăta curaj — marea sa putere de adaptare și reînnoire luînd aminte din trecutele sale inabilități. Față de Mefisto va utiliza

[1] Gundolf, în exegeza sa asupra operei lui Goethe, face observații fine cu privire la tragismul încercat de Faust în dragoste, fapt ce l-a determinat să găsească pe alte căi beatificarea clipei: cu cît este mai de preț zadarnicul nostru dor, cu atît este mai tragică dezamăgirea; cu cît este mai de preț clipa îngrădită în care ancorăm, cu atît este mai dureroasă caducitatea ei; cu cît simțim clipa ceva mai apropiată de Absolut, cu atît este mai dureroasă constatarea că nu am atins totuși Absolutul...

circumspecție și diplomație, servindu-se mai bine de ele decît de revoltele sale în greul impas în care a fost adus, atît de bine regizat.

Noul său drum va fi parcurs metodic. Eroul începe prin a se smulge subiectivității acestei lumi, realizînd relativul și lucrurile finite din jur. Pășind în Universul obiectiv, va mai trece încă timp pentru a renunța de bună-voie la himere fără a fi îmboldit de către Diavol. Lumea devine spațiul real de manifestare, iar nu stări deformante ale eului titanic, rezultate ale firii sale adulterate.

Noile tărîmuri parcurse nu vor fi scutite totuși de a fi redate în diverse figuri de stil, rod al unor sugestii alegorice ale poetului.

Avem de a face cu o serie de peregrinări mai mult sau mai puțin fictive, o adevărată *călătorie existențială*, dincolo de care întîmplările coerente, cu toate evadările peste timp și loc, peste vis și realitate, numai cu scopul cultivării eroului pe toate tărîmurile, depășesc realul prin diferite manevrări ale magicului. Prin explorarea existentului, eroul, ajutat de partenerul său, va uza de toate spațiile imaginabile pentru a trece de la statica Rațiunii la dinamica pasiunilor. Rezultatul explorărilor faustice se va solda cu cunoașterea lumii solare și a nebuloasei selenare, a brumelor de miazănoapte, precum și a strălucitoarelor evuri de miazăzi; de asemenea, pe lîngă lumea terestră se vor cunoaște și modelele acesteia. Toate aceste zboruri își au rosturi enciclopedice de inventariere a tuturor resurselor lumii antice și moderne, a Valpurgiei romantice și a celei clasice[1].

Să încercăm să pătrundem cîteva momente din periplul faustic.

După ce Faust se dedă la scormonirea Naturii, iată-l la Curtea împăratului pentru a îngriji ca tihna și desfătarea să-i fie restabilite; atingerea unor noi tărîmuri a rezultat apoi și din unele avantaje dobîndite din calitatea sa de magician al Curții. Astfel, ajutorul pe care cuplul Faust—Mefisto îl dă împăratului se referă la rezolvarea vicisitudinilor, cerută de vremurile din pragul Renașterii. Fără răsturnări violente, urmărindu-se tactul transformărilor pe etape, s-a purces la suspendarea periodică a grijilor zilnice, prin carnavaluri aranjate la Curte. În astfel de mascarade se cultiva alegorismul ca instrument de cunoaștere a fiecărui participant; demascările tuturor tarelor sociale avea loc

[1] Marian Popa — *Călătoriile epocii romantice*, București, 1972, Edit. Univers.

într-un cadru ludic, unde cenzura nu mai putea fi operabilă. În ceea ce privește sărăcia din împărăție, ea a fost rezolvată prin practicarea împrumuturilor și creditelor, precum și prin fabricarea banilor garantați de suveranul țării[1].

Cîștigînd încrederea de partener docil al curtenilor, Faust va învăța să îndure cu răbdare farsa acelei lumi limitate; făcînd unele concesii vechiului său titanism, el va cîștiga în schimb o arhivă de experiențe noi. Devenise, așadar, un contemplator cinic și umoristic al clipelor ce i se perindau de-a lungul spectacolelor vieții, izbutind să se asigure de relativitatea tuturor valorilor.

Dar latențele imaginare vor deveni brusc active, pentru acoperirea ultimelor tărîmuri neumblate. Prin artificii și vrăjitorie, cuplul Faust—Mefisto va trăi în plină poveste, unde minunile se nasc după voie, dar cu alte legi proprii: se produce astfel fabricarea omulețului artificial Homunculus — al cărui tîlc îl vom înțelege mai tîrziu —, după care Faust va purcede la limpezirea semnificației *Frumosului etern* prin invocarea Elenei din spațiul homeric al străvechii Italii. Aspirația devenea mai cutezătoare față de jocurile aventuroase încercate pînă atunci.

Drumul faustic ce urmează să fie parcurs îl vom pătrunde prin imperiul forțelor brute și al semicreaturilor din lumea cea crudă a miturilor[2].

Dar iată-ne acum ajunși în spațiul atemporal al Arcadiei — tărîm al bucuriei și inocenței, unde natura neîntinată de sterilitate și gînduri răzlețe găzduiește frumusețea nobilă, clasică[3].

În chip de căpetenie nordică, Faust va cinsti de pe treptele palatului de marmoră pe eroina invocată; dar în contrast cu versurile în metru antic cu care regina Elena se exprimă la sosire, respectul înfiorat, simțit de către Faust față de ea, îl face să discute într-un dialog rimat, menit să invoce simțăminte de natură „romantică". Este aici o lecție goetheană de redare a unei stări sufletești aparte, prin formule adecvate sensibilității prezentului,

[1] Șt. Aug. Doinaș — *ibid.*

[2] Îndemnat de sfatul atotștiutorului Homunculus, Faust se va adresa la început Sfinxului, apoi va consulta pe centaurul înțelept Chiron, iar în cele din urmă pe Manto, fiica lui Esculap, care propune aducerea Elenei direct din lumea umbrelor.

[3] De acest tărîm imaginar se leagă și epigraful înscris pe un celebru tablou al lui Poussin: *Et in Arcadia ego*. Pictura vrea să reamintească de durata efemeră a bucuriei, precum și de regretul unei fericiri pierdute. După cum se va vedea, experiența lui Faust nu va cumula aici regrete ci, dimpotrivă, un spor de orizont către liman.

ocolindu-se maniera paseistă pentru a trece la poezia evoluată a timpurilor moderne:

FAUST

... Și dacă pieptul se topește în dor
Întreb ce alții simt —

ELENA

— în pieptul lor.

. . . . . .

FAUST

Dobîndă și belșug, comoară-i ea.
Și chezășie este —

ELENA

— mîna mea

. . . . . .

ELENA

Mă simt de parcă n-aș fi pe pămînt
Și totuși sînt aici, aicea sînt.

FAUST

De-abia respir, se-oprește vorba-n piept,
E-un vis adînc, să nu mă mai deștept.

În această călătorie mirifică unde noaptea Eladei zăreslitoare vibrează într-un vast peisaj sufletesc faustic, momentele se succedă abia acum cu înțelesuri tot mai adînci. După ce eroul devine posesorul Frumuseții desăvîrșite folosindu-se de acest etalon al trecutului — captat din granițele îndepărtate ale Europei pentru fundamentarea idealului estetic al viitorului — el va glorifica ceea ce s-a realizat în cultura continentului, invocînd varietatea literaturii prin noile sale eufonii lirice și sisteme formale. De asemenea, eroul în chip de senior medieval va avea utopia unei Europe unificate în ideea umanității antice, în calitate de generatoare a unei moșteniri comune a vechii ordini a frumuseții echilibrate social-politic.

În această măreție calmă ne-am fi așteptat ca Faust, contemplîndu-și patetic clipa, să exclame celebrul verset care va continua să zăbovească în zbor multă vreme deasupra capului său: *„Rămîi, ești prea de tot frumoasă"*! Această clipă nu putea fi

oprită în loc nici chiar în această euforie a frumuseții eterne, deși, prin însoțirea celor doi parteneri, Faust pare că ajunsese la punctul suprem al înnobilării firii sale setoase de universalizare: dealtfel în curînd Elena va dispărea din ochii lui Faust, dovedind că nu poate fi ținută în loc o clipă ce nu are consistență reală. Căci Elena cea invocată magic nu devenea o replică a Margaretei, ci doar o forță cosmică dorită de un muritor cu simțurile neîngrădite, dar în repaus. Eroul tragediei izbutise suspendarea vremelnică a esenței sale umane, pentru ca, întors în vremelnicie, să-și recapete drepturile sale fatal omenești. Iar alegoria spațiului arcadian al Elenei a durat atît cît a fost necesar să ni se sugereze limpezirea spiritului faustic prin contemplarea Frumosului neîngrădit.

Prin urmare, *clipa „elenică"* nu trebuie să o interpretăm ca întoarcere paseistă la idealurile antichității, ci ca pe o contemplație a focarelor de energie ale trecutului, personificat prin paradisul arcadian; ea pregătea saltul faustic către un ideal de viață mai aproape de era noastră: saltul depindea de revalorizarea lui Faust începînd cu înfrîngerea egoismului său. Un fapt rămîne cert: eroul nu a ieșit din această experiență cu simțămîntul dureros al culpabilității, deoarece aspirația sa spre totalitate nu a putut intra în conflict tragic cu tentația de a-și afla odihna în „clipa cea frumoasă". Dimpotrivă, Faust s-a ales cu satisfacția cîștigării unor noi trepte pe scara valorilor.

Căci ce altceva ne pot sugera veșmîntul și vălul Elenei, rămase în brațele lui Faust, decît dobîndirea impulsului regenerării sale în vederea parcurgerii altor spații, de la frumusețea tihnită la forța eroică în slujba omului?

Mîntuirea lui Faust

Vorbind despre „clipa cea frumoasă" trăită de către Faust, să ne gîndim acum la momentul decisiv ce l-a determinat să contemple patetic lumea prin apropierea sa de Absolut, cu certitudinea obscură a adevăratei sale meniri. Drumul său, în ciuda unor ocolișuri din care culegea doar învățăminte, urca spre un țel măreț pe care îl va atinge printr-o muncă metodică. Sosise astfel ziua cînd, sub stăpînirea acelorași mari elanuri pregătite prin experiențele sale anterioare, Faust se va deda la o sănătoasă muncă de gospodărire, transformînd unele locuri sterpe în întinse colonii prospere. Această muncă constructivă în folosul semenilor — pe care-i va strînge în jurul său creîndu-le condiții

de viață îmbelșugată — a necesitat eforturi uriașe: secarea pămînturilor cotropite de ape, în scopul obținerii hranei necesare întregii populații.

Înfăptuirile urzite cu atîta pricepere deveneau o operă umanitară, iar Faust — neobositul stăpîn al planurilor realizate. Era momentul cînd, după întoarcerea sa în țările germanice, Faust a primit din partea împăratului un teritoriu din țărmul inundabil al mării, ca răsplată pentru ajutorul dat în lupta contra dușmanului împărăției sale — *Gegenkaiser*. Devenit proprietar de pămînt, Faust nu se gîndește să devină un stăpîn glorios căruia orice dorință să-i fie satisfăcută, așa cum visa Mefisto, ci să aibă putința îndreptării sale numai înspre o faptă utilă oamenilor.

Acum începem să ne întrebăm dacă această împăcare cu lumea nu reprezintă pentru Faust o abdicare de la năzuința sa titanică, pe care o ilustra. Căci în clipa obținerii feudei, gîndul său de a zăgăzui furia apelor îi îngrădea și vechea sa năzuință, transformînd-o într-o menire limitată doar înspre scopuri utilitare.

Ne aflăm desigur în fața unei aparente renegări finale a esenței faustice. Eroul, devenit un titan domolit, poseda tocmai această funcție de prezervare a înțelepciunii cîștigate, ca o plată a cumpătării sale. Aplecîndu-se asupra nevoilor umane, acțiunea sa nu era o resemnare ce pecetluiește un eșec, ci enunțarea unui ideal de activism practic, în care renunțarea se declară ca fiind drept o cale spre integrare în armonia Firii[1]. Fiindcă ne apropiem de mult discutata „mîntuire a lui Faust", urmează să ne asigurăm că ea a fost încoronată nu numai printr-o năzuință nemăsurată, ci și prin cumințenia lui. Cînd ne referim la această ultimă însușire, punem în paranteză acțiunile din trecutul său titanic, fapte pe care acum toți le cunoaștem, putîndu-le enumera pe degete: isprăvi vrăjitorești culminate printr-un pact răufamat, corupere, crimă și părăsire prin fugă. Cumințenia sa o vom raporta însă la partea a doua a existenței sale, trăită pînă în ultima clipă și îmbogățită prin uitare de sine, subordonînd totul în folosul obștei. Secretul acestei desăvîrșiri consta din renunțare — o etică a limitărilor și îngrădirii elanurilor neroditoare, ca o etapă superioară a consumării năzuințelor. Prin aceasta, aspirația faustică nu a secătuit, ci, dimpotrivă, ca și-a îngăduit să atingă umanizarea desăvîrșită — o condiție față de lumea pe care a străbătut-o.

[1] Mariana Șora — *Gîndirea lui Goethe, în texte*, B.P.T.

Zadarnic va profita Mefisto de renunțări, care erau tot atîtea îngrădiri faustice, pentru ademenirea lui spre valorile senzoriale, spre ispită și josnicie — cîtă vreme partenerul său se pătrunsese de acea legătură rodnică dintre libertate și necesitate; aceasta îl va determina să nu se mai împotrivească limitărilor, ci să acționeze în armonie cu ele. Urmărindu-le căile, Faust a ajuns să intervină cu spor în procesele mediului înconjurător, înmulțind bunurile și dobîndind autoritatea.

Această măreață operă de transformare a naturii își are și justificabile sacrificii, cum a fost și acel act discreționar faustic cînd, din interese comune, el nu s-a mai putut lipsi nici de bucățica de pămînt pe care își ducea viața idilică bătrîna pereche Filemon și Baucis[1]. Tragicul lor sfîrșit, provocat cu violență de către Mefisto, anunța căderea ultimului impediment din calea înfăptuirilor faustice, ca după aceea moșneagul centenar să se poată bucura în mijlocul domeniului său înfloritor[2].

Dar nici acum împăcarea cu sufletul său nu era lăsată să se întîmple. Nemulțumirile erau pintenii care trebuia să-l țină în frîu în fiecare clipă, cît timp eroul avea să-și mai continue activitatea.

Grija, sub chipul unei femei cărunte, care l-a urmărit toată viața, îi va sufla în ochi și îl va orbi: acesta era primul avertisment al sfîrșitului său și care ar fi trebuit să-l tempereze, dar acum iureșul muncii sale nu mai putea fi oprit:

Orînduiri severe, sfînta hărnicie
Își vor găsi din plin răsplata.
Să se-mplinească opera cea mai măreață,
Ajunge-un singur spirit pentru mii de brațe.

În acest timp, pînditorul Mefisto, însărcinat cu terminarea lucrărilor, devine sigur de victorie, citind în gîndurile bătrînului titan mult așteptata formulă a celui împăcat cu sine, fapt ce-l determină să pună un grup de *lemuri* să pregătească groapa lui

[1] Caractere și nume împrumutate de Goethe din *Metamorfozele* lui Ovidiu.

[2] Nu trebuie să se întrevadă aici prefigurări nietzscheene despre drepturile „supraomului" față de oamenii „inferiori". Știm totuși din istorie că oamenilor mari li s-au permis adesea ieșiri din legile morale, din spirit constructiv, neglijîndu-se ceea ce a rămas distrus în urma lor. Există și cazuri la marii artiști ca Goethe, cînd sentimentul vinovăției a fost răscumpărat prin opera lor, rămasă posterității.

Faust[1]. Dar zgomotul produs de săpători îl cheamă pe Faust din palat să-l asculte:

... Sînt tîrnăcoapele. Le-aud. De bucurie strig!
Aud mulțimea robotind pămîntul.....

Acest moment marchează ultima ironie a tragismului vrerilor omenești: interpretarea apropiatei sale stingeri sub aparența înfățișare a unei activități ce continuă fără de sfîrșit... În aceste condiții, pentru Faust cel orb și nevolnic „clipa cea frumoasă" în sfîrșit sosise:

... Căci urma zilei mele pămîntene
Nici în eoni nu poate să dispară
Și presimțind o fericire, ce înaltă se-nfiripă,
Eu gust acum suprema clipă.

Ce simțea oare Faust în acea clipă a morții, în afară de binemeritata odihnă? După cum am văzut, toată această pregătire a activismului său s-a sugerat în acel tablou alegoric al mirificei etape arcadiene, alături de Elena. Departe de a ni se revela un simplu motiv hedonic, acea etapă semnifică regenerarea sa, determinîndu-l să descindă printre semeni, să-i unifice, organizîndu-le civilizația muncii. Ajuns la etapa imediat următoare, el își verifica ideea că prin cultură vor exista din ce în ce mai multe virtualități de îndreptare a sorții omenești. Dar dăruirea prin muncă în folosul celor mulți nu putea constitui o soluție suficientă și unilaterală. Căci cel ce înfăptuiește trebuie să posede un mecanism etic bine format; el trebuie să fie înnobilat în spiritul ordinii, pornind de la viziunea Naturii epurate de tot ce este întîmplător și arbitrar, pentru a putea fi modelată cu pasiune, ca o operă de artă. Așadar, drumul faustic a ajuns la ideea de a face bine pornind de la cucerirea și contemplarea Frumosului bine ordonat — iar Binele s-a născut în Faust odată cu dezvoltarea obiectivității sale prin care, odată cucerită, s-au putut elimina barierele dintre oameni, spre un ideal comun[2]. Gîn-

[1] În recuzita epocii, lemurii semnificau schelete de strigoi în slujba Diavolului.

[2] Aceste explicații privind evoluția eroului de la Frumos la Bine rămîn doar interpretările noastre, care ar fi trebuit să apară mai convingător în drama lui Faust. Trecerea de la estetic la etic constituie un prag pentru majoritatea oamenilor, iar nicidecum o simplă comunicare subterană prin izvoare sau rădăcini. Date suplimentare se vor găsi în *Postludiu*, pag. 317.

durile lui Faust nu se opreau aici, căci el îndura și eșecuri și zăbovea în impasuri sau rămînea în cumpănă.

S-ar fi părut că, prin actele sale de o viață, el nu a uzat destul de limitele suferințelor sale, nu și-a plătit de ajuns cu viața crezurile sale, ca un adevărat erou, că, în sfîrșit, el a jucat rolul unui Prometeu modern care, deși a activat cu spor, nu a uzat de oponența sa dîrză față de Zeus.

În realitate acest Prometeu devenit al zilelor noastre, care s-a întrupat în Faust, a răspîndit în lume un nou foc, mai călitor decît Adevărul, din care s-au născut mai multe idei:

Omul ca produs al Naturii este o ființă limitată, dar prin rațiunea cu care este învestit tinde permanent să se depășească pe sine. Această tendință de depășire — iată nesecata năzuință faustică, cea care a dăinuit în plină ardere, de la naștere pînă la moarte. Rațiunea omului faustic nu este un dat abstract și independent: ea nu trebuie să trăiască decît prin combustia afectivității și nu poate să acționeze decît prin voință.[1] Dar știm la fel de bine că rațiunea faustică nu a fost la început tot așa de călită ca în fața morții sale; ea poate fi privită la el ca un *rezultat al devenirii*.

Să ne amintim de Faust I, cel cu rațiunea în criză de creștere, neechilibrată, mătăhăloasă, în disarmonie cu întregul triunghi sufletesc. Să trecem apoi la armonia bine temperată a lui Faust II; pentru edificarea noastră, ar fi să recitim primul monolog din *Faust I* și ultimul din *Faust II*; în primul întîlnim un rebel *prometeic* care a pactizat cu Diavolul pentru a cuceri lumea, iar în ultimul — un *demonic* devenit cu timpul un geniu creator. Iar stadiul la care a ajuns eroul în momentul *beatificării clipei* nu-l mai poate nimeni socoti drept cel al unui om care a trăit în hedonism, în trîndăvie sau lașitate, ci al unui erou ce și-a riscat permanent zilele prin năzuințele sale temerare de autodepășire, pe care noi le-am parcurs împreună doar în fugă.

Așadar, poetul a izbutit să facă din Faust purtătorul procesului sufletesc al aspirației, dar în același timp și întruparea omenească a devenirii. În vederea încoronării ansamblului tra-

[1] În acest sens, idealul de perfecțiune umană poate fi raportat la omul complet, adică la cel care reunește într-o măsură echilibrată voința, rațiunea și afectivitatea; fiecare om își poate realiza perfecțiunea în viziunea goetheană, „dacă se mișcă în marginile capacității și dexterității lui, dar înseși calitățile deosebite pot fi întunecate, suspendate ori nimicite dacă acea indispensabilă proporție dispare" (*Maxima 46* din J. W. Goethe — *Maxime și reflexii*, București, 1972, Edit. Univers).

gediei, dificultatea cea mare consta ca, printr-o imagine poetică robustă, de o mare forță sugestivă, să poată fi opusă artistic o viziune cosmică în mișcare. Din mărturisirea poetului reiese clar justificarea acestei grele gestații, în care urmează să apară ideea eliberării lui Faust printr-un extaz al iubirii, în formula unei alegorii religioase, ilustrînd în realitate o trăire liberă, general eroică.

Solemnitatea începe cînd partea nemuritoare a lui Faust este ridicată de îngeri spre infinitul pozitiv, acolo unde țintea mereu avîntul său, iar rătăcirea lui a luat sfîrșit odată cu intrarea eroului în odihna eternă[1]. Îndrăgostit pervers de grația îngerilor, Diavolul, devenit șovăielnic, nu mai poate nimic revendica acum cînd atît pactul, cît și rămășagul nu mai prezintă nici o valoare. În scena următoare, încheierea tragediei se consumă feeric prin valorizarea actelor faustice sub o formă de oratoriu solemn, devenit un maiestuos „mister" exprimabil prin tablouri alegorice, înfățișate sub succesiune și alăturare de forțe spirituale. Eroul glorificat este fostul titan care a renunțat la actele sale rebele, precum și la dragoste, în favoarea unor acte utile omenești. Risipiți printre abisuri, copiii neștiutori, sfinții inițiați, păcătoșii damnați sau anahoreții călăuziți întru spirit populează imperiul valorilor cerești într-o viziune dantescă, unde corul îngeresc intonează apoteoza mîntuirii lui Faust:

Salvat de rău e duhul
Ce-a străbătut văzduhul.
Cine cu zel s-a străduit
Poate să fie mîntuit.

În astfel de armonii se valorifică, prin manifestări ale iubirii tulburate de materie, aspirația perpetuă către Absolut a lui Faust — tot astfel cum în trecut s-a consfințit mîntuirea Margaretei sacrificate.

Revărsarea iubirii divine peste lumea faustică s-a împlinit cu ajutorul *Eternului feminin*, forța care mîntuie și *„înalță în tării"*; prin această nouă alegorie, poetul semnifică iubirea universală, principiul izbăvitor, opus zămislitorului Eros care, ca orice simptom uman, impune îngrădiri[2].

[1] Utilizarea termenului de „parte nemuritoare" este metaforică. Pentru poetul Goethe, ceea ce supraviețuiește în eternitate nu este sufletul ci principiul spiritual activ al Faptei, orientate spre țel (Șt. Aug. Doinaș).

[2] Într-o destăinuire consemnată de Eckermann, poetul declara: „Nu devenim fericiți datorită numai puterilor noastre, ci și harului divin". Aici el se referea, ca orice artist, la stările de supraconștiință, la „demonismul" cu care un geniu ca el era din plin dotat.

Demonicul goethean

Prelungirea gîndurilor noastre după ce Faust a fost glorificat de către sfinții și anahoreții risipiți în alveolele cerești își are justificările sale. Oricît am dori să despărțim opera de creatorul ei — nemaicăutînd în artă eul profund al artistului — nu putem scăpa de nostalgia pentru un om ca Goethe; el trebuie să ne țină sub vrajă toată viața după ce i-am citit cartea, chiar dacă în aceste pagini nu găsim în fiecare clipă similitudini, paralelisme sau asonanțe cu viața lui.

Dar la aceste amănunte ne vom referi mai tîrziu; deocamdată vom încerca să punem în lumină doar unele crezuri goetheene care, reflectate în operă, vor deschide înțeles spre unele pasaje mai obscure.

Pentru a accepta cum a fost posibilă așezarea unui titan rebel și vrăjitor în cercul genialității, odată cu transformarea lui într-un creator social, trebuie să pătrundem bine formația sa sufletească — explicarea lui Faust —, așa cum afost gîndită și răstălmăcită de părintele său pînă la înălțimea seninătății sale olimpiene.

Aplecat deopotrivă spre mit și știință, unde elementele imaginare și abstracte rămîn probleme de dozaj și descori se mențin într-un echilibru indiferent, Goethe a ales temperamental calea de mijloc — cea a *gîndirii mitice*, acel loc neutru unde nu ne este dat să atingem în stare genuină nici abstracția științifică, nici lumea imaginarului. În schimb, prin felul de a gîndi mitic, prin aviditatea sa de căutător intuitiv și pasionat, Goethe își explica lumea creînd energii cu virtuți unice, sugestive, evocatoare de *simili-adevăr;* el nu crea mituri și nici abstracții propriu-zise, ci încercări temerare de reformulări, ținînd în cumpănă imaginarul față de abstracție. O asemenea creație goetheană este și *demonicul* — acea forță elementară care sălășluiește în creaturi, fără ca rațiunea singură să o poată admite. Este greu de bănuit cum s-a oprit Goethe la această noțiune destul de neclarificată, totuși plină de sugestii fertile: poate zăbovind cu acuitate în prezența oamenilor excepționali sau, mai degrabă, din rezultatul propriilor sale introspecții. Căci nici o putere din afară nu i-a putut rezista pentru a-i zăgăzui propria sa putere „demonică", de duh pozitiv și plăsmuitor. Dar vorbindu-ne de propriul său demonism, poetul schița un retuș față de viața și lumea din preajmă, ascunzîndu-se, potrivit obiceiului său, după vreo figură de stil sau evitînd căile conceptuale ale științei, care

desigur nu i-ar fi putut oferi termeni potriviți, la vremea sa, pentru localizarea unor astfel de probleme.

De unde vine această forță plăsmuitoare, precum și modul cum a fost ea învestită în anumite ființe le vom deduce din concepția despre lume a poetului; pentru aceasta ne vom întoarce iarăși la *panteismul* său — un panteism deosebit de pitoresc, cîteodată evaziv dacă l-am compara cu concepția geometrică a lui Spinoza, șlefuitorul de lentile din Amsterdam[1]. Pătruzînd vastitatea Naturii, poetul ne glăsuia admirativ despre insondabilul divin acolo unde simțea Esteticul pînă la fiorul venerației, dar se mărginea să numească *demonic* ceea ce observa că se manifestă numai în contradicții greu de cuprins cu vreo idee și cu atît mai puțin cu vreun cuvînt mai obișnuit[2]. Poetul nu se sfia să se oprească tocmai în fața acelui *ce* paradoxal din jurul nostru, cu care Firea își permitea să-și iasă din sine cînd și cînd, cultivînd întîmplătorul, capriciosul, providențialul, hazardul. Așadar, în tălmăcire panteistă demonicul goethean semnifică ipostaza și ipoteza divinului din Natură, ce se întrupează sau s-ar concretiza în anumite ființe și lucruri, avide de manifestare pe multiple tărîmuri, cultivînd cîteodată contradicția. Însuși poetul simțea că zace cu tărie într-însul o astfel de valoare pe care s-a zbătut permanent să și-o limiteze. De aceea, fără orgoliu, conștient de marea sa misiune, poetul a izbutit să se bucure de o lungă existență, numai practicînd autocontrolul și cumpătarea, în luptă cu insondabilul său demon[3].

În acest sens, este de la sine înțeles că tipologia cultivată de Goethe în tragedia *Faust* este îmbibată de demonism. Doar Mefisto — ne asigură autorul — „este o ființă mult prea negativă

[1] Conștient de problematica sufletului său, Goethe s-a încadrat panteist numai în dialogurile sale cu Natura, atunci cînd, în virtutea analogiilor și polarităților, s-a străduit să descopere *„fenomenele originare"* într-o serie de cercetări științifice. Dar într-o convorbire cu Friedrich Jacobi — un gînditor religios foarte personal — descoperim definirea completă a crezului goethean, care poate descreți frunțile ateilor din toate timpurile: „... Ca poet și artist, sînt politeist; pe de altă parte, sînt panteist ca cercetător al Naturii, și aceasta în egală măsură".

[2] „Acest ceva nu e divin, căci pare irațional; nici omenesc nu este, căci n-are intelect; nici drăcesc, căci este binefăcător... se aseamănă cu hazardul, căci nu indică nici o consecvență; se aseamănă cu providența, fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte". (L. Blaga — *Daimonion*, 1926 — citat din *Poezie și Adevăr*, cartea XX).

[3] Temerea față de sănătatea sa era influențată de cazurile unor Mozart, Byron sau Rafael — artiști socotiți de poet „demonici reprezentativi" — din care cauză au fost condamnați să-și mistuie existența prin combustie grăbită. (Eckermann — *ibid.*).

pentru a fi demonică; din acest motiv, noi o vom numi *satanică"*. În schimb, Domnul, care apare dialogînd cu Mefisto în celebrul *Prolog în Cer*, este cel de la care poetul a plecat cînd a creat noțiunea „demonicului". Este un motiv în plus ca Domnul să privească cu bunăvoință pe Faust, care pe atunci se afla în plină rătăcire:

Dacă acum el numai tulbure-mi slujește,
Curînd l-oi îndruma spre lămurire ...

Căci, raportîndu-ne acum la Faust, el ne apare la început ca un tipic temperament demonic, prin puterea sa spirituală roasă de contradicții, căreia nimic nu i se putea opune. A trebuit intervenția unui diavol și un drum lung de experiențe, pentru ca demonicul său să se tempereze prin îngrădirea aspirațiilor sale temerare; în acest fel — ne spune poetul — activitatea neastîmpărată a lui Faust s-a sublimat în creație, devenind în final un geniu social.

În rest, poetul populează cîmpul tragediei cu un mănunchi de „puteri demonice" plăsmuite ca să personifice diverse stări; astfel, unele dintre ele închipuie o virtute unică, altele definesc alegoric stiluri de viață, în contrast cu figurile principale ale eroilor.

Dacă pătrundem în miezul lui *Faust II*, vom găsi multe aplicații ale acestui procedeu de substanță alegorică; unele apariții explică prin propriul lor nume semnificația lor indubitabilă. Astfel, în scena mișcată a evoluției alaiului de măști, regizată de curteanul Faust pentru a-și distra împăratul, apare figura agitată a *Fricii*, în toiul petrecerii:

„La o parte, voi, ce rîdeți,
Bănuielii dînd temei!
Colo-n noapte la răscruce
Mă pîndesc vrăjmașii mei.

Înainte ca Faust să-și dea sfîrșitul, facem cunoștință — după cum am mai amintit — cu tulburătoarele „surori cărunte", asupra cărora revenim pentru accentuarea unor semnificații noi. Atît *Lipsa*, cît și *Vina*, *Grija* și *Nevoia* reprezintă tot atîtea forțe demonice avînd misiunea de a întreține și *din afară* truda de toate zilele a eroului năzuitor; ele apar ca ursitoarele din poveste care, în loc să ureze, amintesc pînă și la căpătîiul muribundului că există o frăție permanentă între creație și suferință, statornicită din ziua întîi a lumii. Printre toate celelalte surori, Doamna Grijă *(Frau Sorge)* — această umbră cernită — mărtu-

riseşte clar că niciodată nu şi-a părăsit partenerul, pentru a-i putea astfel stăvili contemplaţia, beatitudinea sau liniştea. Dacă este îndepărtată, ea poate pătrunde chiar prin gaura cheii:

„Pe cărare şi pe unde
Chipul meu mereu pătrunde
Nedorită, dar găsită,
Blestemată, dezmierdată.
N-ai cunoscut Grija vreodată?“

Dominat de raţiune, autorul lui *Faust* vedea, în cele cinci forţe ce asaltau pe eroul tragediei, obstacolul permanent din faţa creaţiei, avînd darul de stimulator. Iar durerea resimţită de către Faust nu era decît o răsfrîngere subiectivă a acestui obstacol ce-i dădea necontenit pinteni în acţiune[1].

Alt moment ce cuprinde unele tîlcuri filosofice mai profunde este cel referitor la simbolul încorporat în Homunculus — acea făptură cu înfăţişare omenească, creată în laborator de către discipolul lui Faust, asistat de Mefisto[2].

Evoluind în interludiul ce pregăteşte drumul lui Faust către Elena, Homunculus se identifică în tonul acestui regat al forţelor tulburi şi stranii ce se dezlănţuie într-o nouă noapte a Valpurgiei. Omuleţul din fiolă se prezintă ca o fiinţă artificială atotştiutoare, graţie forţei demonice învestite pe cale alchimică. Poetul îl utilizează ca pe o *contratemă* a lui Faust, în dorinţa obţinerii unui contrast şi a unei asemănări în acelaşi timp. Căci viaţa comportă un noian de visuri, idealuri, ţeluri de neatins — vrea să ne asigure Goethe. Astfel, în timp ce Faust, în căutarea Absolutului, încerca zadarnic să evadeze din condiţiile omenescului în imperiul Elenei, iată-l acum pe Homunculus, fiinţa imatură, sperînd ca năzuinţa sa să se statornicească în lumea condiţionată material. Dar amîndouă aceste aspiraţii s-au dovedit a fi irealizabile. Homunculus este singurul care va cunoaşte eşecul total, cu tot ajutorul primit:

„Plutesc aşa prin spaţiul mare
Şi-aş vrea să iau fiinţă-ntr-adevăr,
Fiola să mi-o sparg cu nerăbdare.
Dar după cele ce-am văzut de cînd veghez,
În lume nu mă prea încumetez.“

Cît priveşte năzuinţa faustică, aceasta rămîne o amăgire convertită într-o formă modelată de viaţă, în condiţia unei lumi pe care ea a izbutit să o străbată. Căci dispărînd Elena, i-a lăsat lui Faust impulsul decisiv de a-şi duce ursita pînă la capăt:

„Zeiţa nu mai e, ce-n braţe ai cuprins,
Veşmîntul însă e divin. Slujeşte-te
De-asemenea favoare, şi înalţă-te:
Te va purta-n eter, şi tot ce e vulgar
Rămîne jos, atîta timp cît vei dura.“

Gîndul goethean poate fi ascultat mai departe şi sub altă formă: cugetul absolut acţionează şi realizează orice, dar numai ca existenţe *imaginate*, fără a fi viabile în cazul cînd nu sînt condiţionate de materie, timp şi spaţiu.

Dar să nu ne îndepărtăm de spaţiul arcadian, parcurs pînă acum în fugă, atît de bogat în metafore — şi să ne îndreptăm luarea aminte înspre alţi eroi ai tragediei goetheene. În prima scenă a începutului de act, Faust, în chip de cavaler nordic, vremelnic posesor al frumuseţii tihnite, aduce în faţa Elenei pe Lynceus, paznicul turnului de observaţie al palatului — învinuit de lipsă de vigilenţă în apărarea cetăţii. Lynceus se disculpă în faţa reginei prin invocarea neasemuitului ei farmec, vinovat de a-i fi pricinuit adînca lui tulburare şi sustragerea de la datorie:

„Întorcînd spre ea privirea,
Am văzut lucirea blîndă;
Frumuseţea orbitoare
M-a orbit, mereu crescîndă.
Am uitat de datorie;
Paznic, n-am suflat în corn;
Cu rugare de osîndă
Spre frumuseţea ta mă-ntorn.“

[1] Richard Müller-Lyer, în *Soziologie der Leiden*, precizează că durerea, care face parte din categoriile obstacolului, poate complica monstruos conştiinţa omului atunci cînd, din motive mistice, este identificată cu bucuria. Dar este cu totul altceva să admitem că o durere venită din afară disciplinează şi pregăteşte înţelegerea suferinţei semenului, putînd în acelaşi timp să valorifice adevărata bucurie. Aceste observaţii nu trebuie să ne conducă nici la absolutizarea bucuriei care, provocată permanent, poate slăbi forţele morale şi corupe pe cele fizice, sterilizînd activitatea omului. Exemplul clasic l-am trăit împreună cînd am urmărit tema lui *Don Juan*, eroul plăcerii şi al durerii (Tudor Vianu — *Filozofia Culturii*, Bucureşti, 1942, Edit. Publicom).

[2] Paracelsus descrie, în *De natura rerum*, modul cum s-ar putea prepara un asemenea omuleţ. În concepţia goetheană, Homunculus este învestit cu ştiinţa întregului trecut, precum şi cu alte însuşiri ale unei figuri de basm; din păcate, el va rămîne despărţit de lumea reală prin peretele de sticlă al fiolei în care este condiţionat să supravieţuiască...

Figura lui Lynceus în fabulația tragediei este și ea a unui erou demonic, adică a unui om dincolo de măsură, posedînd o tărie neobișnuită, exaltată pînă la autonegare; prezența sa întărește, prin contrast, profilul lui Faust, ajuns acum, în spațiul italic, aproape de căile desăvîrșirii. Căci acesta, maturizat în preajma *biocîmpului* Elenei, se va pătrunde de frumusețe ca de o formă a lumii vii, pe cînd contratema sa, Lynceus, este doar o făptură posedată de *dorul după frumusețe*, doar un contemplator candid, necultivat, copleșit de o neîndurătoare dragoste. El ne apare aici ca o evocare transparentă a ipostazei lui Faust cel tînăr, aflat pe vremuri și el victima unei pasiuni ce-i ieșise în cale ca întîmplare sau destin, la fel ca lumina unui fulger; frumusețea Margaretei fusese trăită nu ca o realitate obiectivă, ci cu ochii cu care fusese ea atunci privită.

Dar poate mai degrabă capătă aici glas însăși starea de atunci a poetului Goethe, victimă și el a frumuseții ce-i ieșise în cale și deprins mereu să se înfioare, să cunoască uluirea, contemplînd Natura — lucru de care Faust cel matur, exploratorul încercat al lumii date, nu va mai fi străin, datorită creșterii sale mereu perfectibile, apropiate de ultimele trepte.

Ultima natură demonică o vom întîlni în scena următoare a aceluiași act, în persoana lui Euforion, tînărul rezultat din însoțirea lui Faust cu Elena; prin el se întregește lumea arcadiană — acea fermecătoare alcătuire din violență și grație. Născut din geniul nordic și cel sudic, Euforion pare făcut pentru plenitudinea unei vieți înnoitoare, dar el este și alegoria celui ce aspiră la universalitate prin lansări grăbite și temerare; căci acest tînăr moștenește canoanele măsurii și nobleței calme materne odată cu zbuciumul mai greu de îmblînzit al neobositului său părinte — calități pe care poetul le socotește ca incompatibile la o aceeași ființă. La el nu exista imaturitatea lui Homunculus, ci poate un exces de emancipări care — după părerea poetului — duceau la o precaritate fatală a sănătății. Este vorba aici nu numai de emanciparea rațiunii, ci și a celorlalte funcțiuni psihice — lucru care va genera o mișcare demăsurată. Pentru a ne convinge, este suficient să ascultăm glasul agitat al lui Euforion în clipele premergătoare zborului său către înălțimi, inițiat fără a avea pregătirea părintelui său:

„Să salt, lăsați-mă!
Să sar, lăsați-mă!
Un dor m-a cuprins
S-ajung în văzduhuri,
Un foc m-a încins . . .“

Prăbușirea sa din văzduh, ca un Icar al tulburătorului veac, face aluzie la acea viață scurtă și temerară a poetului Byron, căzut la Missolonghi pentru independența Greciei (1824)[1].

Admirația lui Goethe pentru Byron s-a transformat aici într-o adevărată reculegere omagială, fără a se sfii să se mențină într-o temătoare rezervă față de numeroase alte spirite luministe care au renunțat la formele închise ale rațiunii. În limbajul său rezervat, poetul lua atitudine și contra tuturor spiritelor înalte care nu și-au putut înfrîna la timp propriul lor demonism, lăsînd fantezia, sensibilitatea și intuiția să pătrundă fără măsură în angajarea lor spre libertatea de acțiune.

După comentariul de pînă acum la *Faust*, se vor putea mai ușor înțelege cele cîteva explicații ce le mai datorăm: este vorba de modul cum s-au reflectat în text cele trei componente subalterne, prezente în mit — despre care am pomenit la sfîrșitul *Preludiului*[2]. Ca niște armonice ale unui sunet fundamental vibrează în mitul faustic, la diverse înălțimi și alcătuind un acord perfect, componentele *theophiliană*, *paracelsiană* și *simoniană*, după cum urmează:

— Tema ispitirii de către Diavol din componenta *theophiliană* apare în *Faust*-ul goethean mult mai atenuată decît în *Urfaust;* în urma completărilor făcute prin *Prolog în Cer*, eroul nu mai poate fi învinuit de apostazie; Mefisto

[1] La începutul secolului XIX, reflexele iluminismului acționau diferit în țările din dreapta Rinului, comparativ cu efectul revoluționar pe care l-au declanșat în Franța. Goethe a fost de părere că unele curente estetice și paseiste, preconizate de către un Schiller sau Winkelmann, constituiau modele simplificatoare ce puteau ajuta la înfăptuirea țelului popoarelor moderne doar ca o compensație de moment, oferită neliniștii de început de secol. În acest sens s-a destăinuit poetul atunci cînd, personificînd pe Byron în alegoricul Euforion, s-a gîndit la acele geniale avînturi de noi sinteze, dar fără noroc (Vezi însemnarea lui Eckermann din 5 iulie 1828 și respectiv cea din 20 decembrie 1829). L. Blaga precizează că acest clocotitor personaj a întruchipat și romantismul, prin alăturarea dinamismului la formele tipizate.

[2] A se revedea pag. 158 unde se definesc semnificațiile acestor componente, făcîndu-se posibilă „citirea“ mitului din mai multe puncte de perspectivă. Ideile sînt extrase din exegeza lui Șt. Aug. Doinaș, care însoțește valoroasa sa traducere a lui *Faust* cu prețioase note și comentarii, București, 1982, Edit. Univers.

apare drept un rival ambiguu al Domnului; conflictul celor două suflete se menține în Faust care, supus fiind tragicului opțiunii, va alege soluția în care i se oferă mai mult, gata să suporte infernul delectabil al vieții.

Modele adoptate: afirmarea de sine a eului; demonismul goethean; amoralismul goethean; diplomația pactului.

— Tema revoltei spărgătoare de cadre învechite, din componenta *paracelsiană,* devine în *Faust*-ul goethean o problemă dominantă, depășind tipul prerenascentist și luminist al eroului lui Marlowe sau Lessing: Faust urcă treapta celui capabil de a fi mîntuit, înlocuiește pe servul Domnului, din schizomorf devenind structură dialectică, înălțată la rang de „supraom"; pactul încheiat capătă un caracter de risc și aventură, avînd acea fundamentare voluntaristă a activistului creator de cultură și civilizație; prin afirmarea eului și a avîntului neîmblînzit se atinge amoralismul în criză (sufletul său apare ca un infinit instabil într-o lume îngrădită într-un tot limitat); Mefisto devine în cele din urmă un auxiliar al Domnului și un abil furnizor al lui Faust.

Modele adoptate: interpretări romantice ale titanismului herculean, revolta prometeică și cutreierul infinit al lui Ahasverus.

— Tema iubirii fantasmagorice a Frumuseții și a creației utopice, din componenta *simoniană,* dă naștere în *Faust*-ul goethean unei interpretări proprii avînd cele mai prețioase virtuți, dintre care: un bun iluzoriu oferă totdeauna compensații ce țin de stimularea fanteziei creatoare; nostalgia după trecut ca dimensiune inspiratoare a sufletului; completarea planului moral cu unul estetic; prin urmărirea imposibilului, dar cu ochii spre viitor, se realizează fuziunea dintre real și ideal; înscrierea efemerului în durată; formă de comportament demiurgic, prin raport cu divinul, dar mînat de cheia lui Mefisto.

Modele adoptate: Don Juan estetizant, iubind Frumusețea; Don Quijotte, combinînd iubirea cu arta, artisticul cu artificialul.

În ceea ce privește felul cum întreaga fabulație faustică s-a oglindit în viața lui Goethe, aceasta o vom prezenta în paginile ce ne așteaptă.

Între creator și operă

Ar fi o greșeală dacă am încerca să-l identificăm pînă la confundare pe Goethe cu *Faust,* așa cum identifică panteistul pe demiurg cu Cosmosul. Căci între creator și operă intervin procesele metaforei care pot degrada sau transfigura o idee pînă la nerecunoaștere — totul depinzînd de ceea ce se urmărește în actul creator. Este adevărat, *Faust* este considerat în literatură ca fiind capodopera ce portretizează cel mai bine pe autorul ei, cu atît mai mult cu cît efigia acestuia — pe care o descifrăm în curgerea aproape a fiecărui vers — depășește uneori ceea ce s-ar mai putea transmite prin mijloacele Artei. De aceea, ori de cîte ori vom reciti cele 12 111 versuri ale tragediei, vom fi trimiși cu gîndul la acele monumentale simfonii cu program, care cresc în semnificații după ce le pătrundem în amănunțime textul muzical odată cu pretextul literar ce i-a dat viață.

În *Faust,* încă de la începutul narațiunii sîntem pătrunși de cîntului unui suflet mare ce se dezvăluie. Goethe a simțit încă de tînăr cum, sub pragul conștiinței, se clădeau multe pe deasupra vrerilor sale, posedat fiind de acea „demonie" dătătoare de forme; am văzut cum acestei puteri misterioase cu virtuți pozitive poetul îi aflase obîrșia în acel cîmp de forță panteist[1]. Pătruns pînă la înfiorare în marea Natură pe care o va studia toată viața, înzestrînd-o cu magia divinității, poetul a mers mai departe prin a identifica legile ei cu cele ale destinului — ca pe două fețe ale aceluiași zeu ce trăiește în noi înșine. Desigur că această teoretizare a puterilor care există în lumea psihicului și pot ieși cînd și cînd la suprafață era prezentă în aerul vremii, stîrnită la început de către romanticii dornici să agite cultul inconștientului. Dar căile poetului se ambiționaseră să aducă un spor de precizie în cîmpul imaginarului. Cu mai puțin de cinci forțe demonice pretinde Goethe că s-a luptat pentru a i se decide viața: dacă *Daimon* i-a hărăzit destinul, *Tihe* i-a fixat sporul de întîmplări fericite, *Eros* i-a dăruit apoi pasiunile fatale, *Ananke* i-a procurat legăturile hotărîtoare din afară, iar *Elpis* i-a dăruit forța de a-și modela amănuntele din propriul său destin[2].

[1] Filosoful Karl Jaspers, în *Psychologie der Weltanschauungen,* Berlin, 1922, Springer Verlag, aplică demonismului goethean virtuțile unui anumit tip de concepție despre lume și viață, în legătură cu personalități ca: Isus, Kant și Nietzsche.

[2] Aceste personificări create în lirica sa de senectute *(Cuvinte străvechi)* ne înfățișează cum s-a adaptat viața sa față de destin, cum a putut el să-l modeleze, cu toate suferințele îndurate.

Din confidențele rămase de la poet desprindem că momentele hotărîtoare din existența sa sînt cele în care materia primă a întîmplării aproape că lipsește[1].

Sentimentul lui Goethe că nu a fost decît centrul unor forțe mai presus de sine, pe care a izbutit doar să le echilibreze prin transformări și selecție, l-a condus să-și creeze propria viață ca pe o operă clasică a existenței. Aceste date coincid cu ceea ce poetul a izbutit să oglindească în al său *Faust*, cu toate mijloacele de transfigurare a realității pe care le-a putut desfășura. Iată, de pildă, cum ne apărea polaritatea sufletească a tînărului poet, înainte de a lucra la *Faust:* în afară de existența scindărilor din impulsul plăsmuitor și cufundarea sa în regatul contemplației, el se simțea în același timp ispitit de înălțimi și abisuri — pendulînd între bine și rău, între absolut și relativ. Pe lîngă aceste impulsuri fundamentale care îl străbăteau, trebuie amintite și unele subalterne, dintre care vom menționa *satanismul* — trăsătură întîlnită și în prometeism, tradusă prin dorința de unire cu puteri oculte ale lumii. Într-adevăr, în timpul studiilor, poetul, sub înrîurirea pietistei von Klettenberg, își va instala un laborator de alchimie, unde va încerca să transforme toate metalele în aur[2]. Tot atunci, printre licorile din retorte tînărul student va capta și umbra acelui Mefistofeles, cunoscut de el din textele poporane. În prelucrările goetheene de mai tîrziu sub denumirea prescurtată de Mefisto, va lua ființă personajul straniu și plurivalent, care se va opune rîvnei și nemulțumirii faustice: este negatorul reprezentînd *spiritul antidemonic*, adică spiritul fără inconștient creator, iar pe deasupra și opozantul tăgăduitor și steril al intelectului[3]. Acest profil de servitor al Infernului și al Paradisului, atît de fericit conturat, va fi utilizat din belșug de creatorul său la critica multor valori depășite, privitoare la stările sociale și culturale ale vremii[4].

[1] Ne referim la unele amănunte biografice care au influențat viitorul său, cum a fost întîlnirea sa cu Friedrich Schiller după ce Goethe călătorise în Italia — întîlnire considerată utilă pentru amîndoi. Poetul a decelat în acest eveniment forța demonică a lui *Ananke* și *Elpis* — moment similar petrecut înainte cu două decenii și la întîlnirea sa cu Johann Gottfried Herder, care-i revelase pe Ossian, Homer și Shakespeare.

[2] Goethe — *Poezie și Adevăr.*

[3] Punctul de vedere al poetului se datora influenței pesimiste primite din partea lui Johann Herder și S. H. Merck; dealtfel, pe acesta din urmă — literat uitat al vremii, cu destin tragic — Goethe îl va utiliza la crearea lui Mefisto.

[4] „Prin gura lui Mefisto, poetul a revărsat batjocura lui cea amară asupra societății germane a timpului său" (citat dintr-un articol al lui

De asemenea, toate acele ironii legate de speculația filosofică și religioasă și atribuite lui Mefisto trădează iritarea poetului în fața gîndirii supuse artificiilor scolastice[1].

Urmărind în continuare drumurile Goethe-*Faust*, vom observa începutul unor incongruențe, generate de modul cum se reflectă în operă forța demonică a lui Eros. După cum am văzut, în *Faust I* se dezvoltă central episodul Margaretei, care încorporează experiența hotărîtoare a eroului — fapt ce-l va determina să-și abată calea spre alte noi direcții; în *Faust II* apare un episod restrîns, consumat în alt spațiu, privind relațiile dintre erou și regina Elena — tablou alegoric, exprimînd formarea unui ideal uman.

Practic, dragostea faustică se reduce la o experiență unică, al cărei tragic sfîrșit a îndepărtat pe erou de suferință prin sublimări plăsmuitoare. Oare în viața poetului cursul afectiv a fost același? Aici urmează să poposim lîngă inima lui Goethe, pentru a înțelege mai bine mesajul său.

Biografii marelui scriitor atestă că eroina din tragedia Margaretei a existat în viața lui Goethe sub numele de Friederike Brion — fiica pastorului din Susenheim. Cînd conflictul Goethe-Friederike a devenit acut, rezolvarea s-a consumat prin sacrificarea ființei iubite, poetul preluînd asupra sa vina tragică, fără ca nefericita să-și înece pruncul. Sentimentele trăite și imortalizate în operă dezlegau principiul titanismului, corelat cu cel al lui Eros, al năzuinței și al popasului în „clipa cea frumoasă"; era aici mai mult o spovedanie decît o autoapărare. Dealtfel poetul nu a căutat să ascundă că întotdeauna el s-a abătut la timp din fața capcanelor vieții, mai înainte ca „frumoasa clipă" să-l încătușeze; ne aflăm înaintea uneia dintre formele grave de renunțare ce au iradiat în melancolia sa — o formă mai ocolită a suferinței care a răbufnit doar în viața lui de maturitate, tulburată și de resentimente, și poate de remușcări[2].

Motivări sociale la călcarea jurămîntului față de logodnică nu erau în firea poetului. Cine putea înțelege că el se simțea pur-

Friedrich Engels); alți comentatori au recunoscut în Mefisto pe prototipul conducătorului din secolul absolutismului (T. Vianu).

[1] Mariana Șora — *ibid.*

[2] Versurile următoare încoronează regretul față de trecut și de condițiile în care omul urmează să se limiteze:

„Să tot renunți, să tot renunți,
Acesta-i cîntecul etern.
Viața toată ne cheamă spre cele ce
trebuie părăsite..."

tătorul unei misiuni existente doar la oameni cu viață interioară și cu darul creator, în stare să suporte *necesitatea jertfei* și *nimicirea clipei?* Cine ar fi înțeles la acea oră exigența chemării sale? Dar cine ar fi putut să judece vina unui om ca el? Desigur, numai artistul Goethe, care după legea sa se făcuse totuși vinovat de lipsă de măsură, de călcarea unei legi a naturii.

Nu am găsit vreo mărturie în care poetul să fi încercat să se dezvinovățească, dar îi venea desigur greu să găsească în afară vreo competență care să-l judece după preceptele morale ale timpului.

Doar noi, cei de azi, înarmați cu punctul de perspectivă al vremii noastre, putem judeca obiectiv dezertarea lui Goethe față de Friederike: prin ea poetul a descoperit anotimpul sufletului său, precum și geniul său schimbător[1].

Mergînd mai departe pe firul delicat al existenței goetheene, vom vedea cum, spre deosebire de eroul său faustic, poetul a rămas toată viața un etern îndrăgostit și un etern înfrînat, căruia biografii i-au întocmit un catalog donjuanesc de cuceriri, cuprinzînd perioada respectabilă 1765—1821. Din fericire, renumele său nu a fost interpretat peiorativ, deoarece rațiunea și voința i-au dominat olimpian afectivitatea. Dar la interpretarea cazului său nu trebuie să mai existe umbre care să-i denatureze profilul; înainte de a reașeza statuia lui Eros pe piedestal, ne vom îngădui cîteva precizări referitoare la erotismul de esență rară al lui Goethe, evitînd cu discreție să depășim tema ce ne-am propus-o.

Erotismul poetului se datora — după propria sa convingere — unei forțe demonice regeneratoare, în slujba rațiunii, cu daruri plăsmuitoare. Exegetul său Friedrich Gundolf, care ne furnizează aceste date, ne asigură că el a avut nevoie pe fiecare treaptă a vieții de o prezență sufletească demnă de admirație și autoclarificare; iar pentru fiecare etapă, el nu a primit decît un anumit caracter de ființă capabilă să-i ofere echilibrul interior de puritate și armonie. Deci esența culturală a iubitei nu

[1] Se poate adăuga că prin Friederike s-a născut pentru Goethe germenul liricii cosmice de maturitate, filtrate de geniul limbii germane, prin care ni se sugerează presimțirile, clocotul, elanul confuz, gingășia, prospețimile unor ademeniri, întunecimile abia murmurate, tot ceea ce nu este copt îndeajuns, tot ceea ce este trecător în natură și suflet...

Lirica intrată ulterior în patrimoniul culturii prin ductul întrerupt Goethe-Friederike clarifică totuși în mod paradoxal tocmai prin aceste stări obscure o temă precum: găsirea clipei în locul veșniciei reclamate de plăcere, în timp ce dorința și speranța rămîn prea nelimitate ca să poată fi satisfăcute, prea vaste ca să-și afle odihna...

era suficientă dacă nu coincidea cu etapa de formare a poetului. Pentru exemplificarea coincidenței dintre necesitatea afectivă și trăirile sale artistice mereu în febră plăsmuitoare, vom apela doar la prezența uneia dintre inspiratoarele sale, Charlotte von Stein — existentă vreme de un deceniu în inima lui Goethe. Nu ne vom întreba dacă poetul a avut dreptul să o îndrăgească fiind măritată, ci vom aminti doar faptul că ea a izbutit să-i înalțe viața prin forța ei etică, chiar dacă altă *Tihe* se va îngriji să-i schimbe o dată întreg decorul. Deocamdată ea este cea care i-a dăruit poetului impulsul spre miracolul Naturii și spre *perioada italiană*, unde el s-a format umanistic, cîștigîndu-și noblețea, permanent îmbunătățită; tot lîngă ea, poetul a depășit faza neliniștii titanice, ea sălășluind în inima lui nu doar ca obiectul unei dorințe tulburi, de astîmpărat, ci ca o *educatoare* — prin caracterul ei modelator, plin de înțelepciune și prudență, de grație și mobilitate[1].

În pledoaria exegetului Gundolf pentru inspiratoarele lui Goethe existau referințe atît la calitățile sufletești ale celor care au contribuit la lirismul acestui mare poet al lumii, cît și la capacitatea artistului de a alege ceea ce-i putea favoriza clipa; astfel se poate explica împrejurarea că în viața poetului nu au existat două femei care să se asemene[2].

Nu era aici vorba doar de farmecul personal al geniului care își dirija existența, ci și de presupunerea unei tinereți întreținute, pe care poetul a cutezat să o explice prin teoria pubertății reînnoite — ca generatoare a activării creației[3].

[1] Ideea de modelator al sufletului era pentru Goethe mai necesară decît ceea ce se înțelege prin stimulator sau mîntuitor în dragoste — acțiuni care pentru un artist dornic de echilibru și cumpătare sînt mai puțin necesare. Prin modelare reciprocă nu se poate ajunge la deformarea psihică a partenerilor, cum a fost cazul Charlottei Buff, care a cauzat *criza wertheriană*, sau a Bettinei von Arnim care, dornică de celebritate, a izbutit să exaspereze prin pasiunea ei cîteva personalități celebre ale vremii, printre care Beethoven.

[2] Ne referim la inspiratoarele lui Goethe: Friederike Brion, Charlotte Buff, Lili Schönemann, Charlotte von Stein, Minna von Herzlieb, Marianne von Willemer și Ulrike von Lewetzov. Aceasta din urmă, inspiratoarea *Elegiei de la Marienbad*, avea doar 17 ani cînd i-a trezit poetului o ultimă dureroasă pasiune; familia ei nu va accepta căsătoria.

[3] Socotind în spirit dogmatic că nu trebuie să iubești decît o singură dată, felul de viață a lui Goethe, precum și întreaga sa operă au constituit o pricină de iritare pentru Kierkegaard. Din acest motiv, el a acuzat pe autorul lui *Faust* de a nu fi avut decența să îndepărteze de el tentațiile care au amenințat să-l copleșească, lezînd legile eticului. Sub aceeași imagine deformată, el îl va ataca în ceea ce privește evoluția sa religioasă, înfierîndu-l în numele unui epicureism laș, vrednic de dispreț. În realitate,

După ce ne-am îndepărtat în vîrful degetelor de inima lui Goethe, ne stăruie în gînd o întrebare: ce l-a îndemnat pe poet să utilizeze forța demonică a lui Eros ca *mijloc* de a ajunge mai sus, în timp ce Don Juan a folosit-o haotic, doar ca *scop* în sine? Poate că aspirația întregii sale vieți de a transforma totul în *imagine*, țintind spre un ideal mai înalt. Cel ce poseda secretul receptării Universului a găsit clipa cînd aspirația spre universalitate avea să se orienteze spre limitarea dorului său, în favoarea semenilor din jur; doar prin aceasta, opera sa a devenit universală.

Pînă atunci, pare incredibil că drumul său i-a fost hărăzit fără furtunile și abisurile lui Richard Wagner: un drum în pantă ascendentă, brăzdat de popasuri întîmpinate de spirite înalte, și răgazuri de a-și astîmpăra marea sa sete creatoare. Căci fiecare clipă era de neînlocuit.

În prima etapă a vieții, Goethe ne apare cu o structură sufletească slab consolidată, aidoma cu imaginile din tablourile înfățișînd în chilia sa pe rebelul singuratic Faust, rătăcitul în vraja fără leac a teluricului. Este chiar momentul cînd i se ivește un stăpîn care să-l adăpostească. Karl August, viitorul duce de Saxa-Weimar, fermecat de strălucirea spiritului său, îl va înnobila, pentru ca în cele din urmă să-l ridice la rangul de prim-ministru. Iată pe acest titan cosmic renunțînd la împlinirea esenței sale originare pentru a se asigura în primul rînd de toate condițiile formării sale și de posibilitățile plăsmuirilor; contau mai puțin compromisurile și rolurile duble ce urma să le joace în cercurile înalte de la Curte — după ce fusese împlîntat în cancelaria Weimarului — cît realizarea sa întru spirit pentru eternitate. Căci dacă poetul s-a format zi de zi ca un luptător pe plan moral și spiritual, lupta sa cetățenească și politică va apărea în umbră. Postul său cerea nu numai să nu atace legea, vreo instituție sau situația socială, ci să-și arunce în joc toată autoritatea pentru a apăra societatea în sens *conservativ* — fără a fi revoluționar sau umanitar[1].

Goethe și Kierkegaard au fost două temperamente stilistic diferite. Goethe nu a putut admite un ideal înghețat dintr-o lume atît de curgătoare, deși se considera un clasic și lupta pentru pondere, măsură și echilibru; în schimb, Kierkegaard nu repudia zbuciumul romantic, dar se inhiba în unicitate pînă la renunțare, cu o supremă devoțiune. Contactul său cu Absolutul îl situa în încremenire și maximă constanță; el era un spirit metafizic care prevestea un anumit gen de expresionism, asemănător sensibilității unui Claudel în poezie sau lui Munch în pictură.

[1] Dr. Lucht, în teza sa *Unter Karl August*, ni-l înfățișează pe Goethe — poetul plin de compasiune pentru Margareta întemnițată — condamnînd

Dealtfel, martorii intimi ai poetului începuseră să observe pe figura sa roadele diletantismului său politic sub forma unei aure de răceală — constatări pe care trebuie să le accepți împreună cu întreaga sa moștenire; erau la el semnele unei mîhniri persistente și ale unei naive indiferențe după ce candoarea tinereții trecuse, chipul naturii sale proteice bătînd acum spre întunecat și derutant.

Să nu uităm nici împrejurarea că Goethe reprezintă un corp spiritual mult prea compozit pentru a-l limita la caracterizări de cîteva rînduri. Însăși semnalarea impasurilor sale pierde din semnificații dacă nu sînt urmărite atent pînă la gustul roadelor; să reamintim doar lava sa demonică — a cărei nesănătoasă prisosință o resimțea — și felul cum poetul izbutea în cele din urmă să-i șlefuiască cristalele, dăruindu-ne reflexele de diamant ale Artei sale. În rest, sub „olimpianism" se ascundea suferința, în care mulți obișnuiau să vadă răutate sau sarcasm. Căci cu cîtă ironie ne ilustrează poetul, conștient pînă la cinism, întregul vid al manifestărilor de la Curtea din Weimar, unde geniul său suprasocial fusese nevoit să-și pună universul în slujba aparaturii decorative din jur, și aceasta pînă la marginea frivolității! Apare cu finețe, în contrast cu înaltele sale preocupări, utilizarea sa și ca organizator de petreceri — deformate ulterior grotesc în oglinda tragediei *Faust* — prin nemaipomenitele spectacole cu măști la care era pus să ia parte și *alter ego*-ul său, Mefisto[1]. Compen-

---

cu sînge rece la pedeapsa capitală pentru pruncucidere pe o fată nenorocită din Weimar, Anna Höln. Și totuși marele duce stătea în cumpănă dacă să semneze sentința dată de cei doi judecători obișnuiți. Vocea *Geheimrat*-ului Goethe trebuia să fie hotărîtoare. Goethe vine, citește sentința, și scrie: *„Auch ich..."* („Și eu...") (Citat din Romain Rolland — *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, Editions du Sablier, Paris).

[1] În anul 1775, cînd poetul se stabilește definitiv la Weimar, face să ia ființă, pînă în 1783, un teatru de amatori unde va deveni conducător, regizor, actor principal și autor; între anii 1791—1817, devine director al Teatrului de Curte din Weimar, unde va avea posibilitate să-și reprezinte dramele proprii, ca: *Goetz von Berlichingen* sau *Torquato Tasso*. Plătind tribut unor condiții princiare de trai, marele Goethe accepta ca, în calitate de regizor, să monteze, pe lîngă propriile sale drame, și piese de muzică de stiluri diferite și de multe ori îndoielnice. Goethe și unii exegeți ai săi consideră astfel de acte ca o profundă umilire a geniului, pus față în față cu lumea disprețuită de el, pe care, docil, o servea potrivit cerințelor. Aceste acuzații ar rămîne valabile dacă Goethe ar fi profitat numai de onoruri, fără a mai avea răgaz să lase moștenirea sa de neprețuit, fruct al experiențelor acumulate.

Într-un fel asemănător, Shakespeare a fost obligat să distreze o societate foarte diversă, dar prin opera sa uriașă el a reușit să lase o alegorie a lumii, traducînd sufletul său incomensurabil.

saţia faţă de aceste ingrate atribuţii, descrise cu atîta risipă de spirit, era libertatea poetului ca prin avîntul lui spre limpezime şi vastitate să evadeze din lumea sa zilnică. Este momentul său cultural, cînd ni se înfăţişează cu mijloace expresive descoperirea spiritualităţii, culminată prin călătoriile în Italia.

Părăsind bruma nordică, titanismul poetului se stingea în faţa măreţiei calme a vestigiilor clasicismului. Dar rămăsese în vadurile sale chinuitoarea sete de universalitate, după modelul căreia poetul îşi va canaliza cartea despre Faust spre o creaţie conştient filosofică. Cît de departe ne aflăm acum de criza sufletească din al său *„Seelenroman" — Werther!* Cel ce plutise în tinereţe în vîltorile năvalnice ale afectivităţii fără măsură sosise acum în refugiul clasicismului ca în corabia lui Noe. Poetul va continua să viseze şi după revenirea în patrie — sub impulsul mîngîietor al aceluiaşi climat — în inspiratele *Elegii romane,* în nobila simplicitate din *Hermann şi Dorotheea* sau *Pandora.* Acum Goethe, întorcîndu-se la sine, ni se trădează ca pasionat arheolog şi colecţionar, estet, filosof al istoriei, în cultul său pentru *miscellanea.* El va rămîne cu dragostea nealterată faţă de Natură, sondînd şi pe autorii din antichitatea tîrzie, care îi vor da pinteni pentru alte descinderi în adîncuri. Mereu sensibil la diversitatea multiformă a lumii, el va conduce şi pe Faust spre cunoaşterea unor forme particulare ale acesteia, pentru a putea desluşi unitatea Vieţii. Dealtfel, despre simbolica motivelor arhaice şi interludiile livreşti din tablourile alegorice unde apar Elena şi Euforion, am încercat să dăm cîteva explicaţii în paginile anterioare[1].

Am văzut că după ce şi-a zăgăzuit demonicul în etapa însoţirii cu Elena, Faust devine pregătit pentru asaltul final, fără să ajungă încă să plătească tribut liniştii şi înţelepciunii. Momentul cînd el devine comandant de oşti, luînd astfel cunoştinţă de setea de putere, îşi are şi el o corespondenţă în viaţa poetului, cunoscute fiind participările sale la unele acţiuni războinice, în calitate de observator şi istoric[2].

Întorcîndu-ne la Goethe, putem adăuga că, pentru el, atît imaginea cît şi masca şi alegoria au constituit toată viaţa reperele principale ce i-au dinamizat itinerariul spiritual către teoria sa privind *Fenomenul originar (Urphaenomen).*

[1] Vezi pag. 208.

[2] Însoţindu-l pe ducele Karl August care comanda o unitate încadrată în armata prusiană, Goethe ia parte în 1792 la campania din Franţa, cînd asistă la bătălia de la Valmy; în 1793, poetul va fi de faţă la asediul şi cucerirea oraşului Mainz. În 1816, Goethe lucrează la redactarea unor volume privind *Campania din Franţa.*

Dar şi atribuirea lui Faust a unei feude în semn de recunoştinţă din partea împăratului, precum şi deprinderea completă a muncii productive omeneşti, organizată într-o senină libertate, reprezintă imaginea valorificării supreme gîndite de către poet din unghiul noii civilizaţii a producţiei — anunţată cu un secol şi jumătate înainte. Ideea transformării naturii şi a societăţii a stăpînit întreaga perioadă a bătrîneţilor sale cînd, în paralel, el imagina şi lungul drum al experienţelor lui Faust, apropiindu-se de idealurile socialiştilor utopici, de sensul lor activist. Aceste noi căi ale omenirii, visate de poet, erau susţinute şi de ştiinţele în progres continuu de la Renaştere încoace, creînd mari perspective în conducerea societăţii viitorului[1]. Imaginea finală a poemului, pe care o cunoaştem, surprinde prin darul său profetic, înfăptuit în zilele noastre.

Despre interpretarea mistică a cuplului Margareta-Faust s-au consemnat idei foarte diferite, ce au putut umple biblioteci întregi. Necesitatea mîntuirii Margaretei, prin simbolul „dragostei de sus", apăruse de la început în mintea poetului ca o necesară rezolvare a unei probleme de conştiinţă[2]. Pe de altă parte, Faust — eroul care prin devenirea sa izbutise să-l facă pe Mefisto să piardă rămăşagul cu Domnul — fusese şi el destinat să fie primit în lumea valorilor eterne; dar de fapt numai din motive de compoziţie dramatică a evitat poetul ruperea lui Faust de soarta izbăvitei Margareta — urmînd a fi înălţaţi amîndoi în aceeaşi sferă a graţiei de sub competenţa Madonei Caritas.

---

[1] Se spune despre Goethe că el nu avea entuziasm pentru valorile istorice cum au avut epigonii săi schillerieni, fapt ce explică aplecarea sa predilectă — ca Wagner — pentru utilizarea mitului în arta sa ca pe un simbol supraistoric. Totuşi marele său spirit îşi schimba perspectiva cînd se afla în faţa ideilor privind transformarea planetei prin ştiinţă şi tehnică. În convorbirile înregistrate de către Eckermann (21 februarie 1827) se consemnează cum poetul — cititor asiduu al revistei *Le Globe,* organul saint-simoniştilor — se lăsa fascinat de proiectul străpungerii istmului Panama, aştepta realizarea unui canal care să unească Dunărea cu Rinul, precum şi realizarea unui canal al Suezului ...

Frumos visa un poet la Weimar cînd spunea că sensul suprem al omului este creaţia, munca productivă executată cu eroism.

[2] Amintirea Friederikei-Margareta a rămas de-a lungul vieţii lui Goethe ca pecetea unei grave culpe, generatoare de confesiuni, care apoi au fost sublimate în adevărate spovedanii literare. Trecînd peste lirica propriu-zisă, există — în afară de evocarea realizată în *Faust* — şi o reluare a temei în tragediile *Clavigo* şi *Goetz von Berlichingen.*

„Bravii critici germani n-au să mi-o ierte niciodată" — va comenta ulterior Goethe, nu lipsit de satisfacție. Căci două opoziții se ridicau împotriva epilogului faustic: în primul rînd beatificarea corupătorului Faust, care apărea similară cu cea a titanului erotic Don Juan — acel neobosit căutător al idealurilor vane în dragostea telurică, convertit în cele din urmă la acte plăsmuitoare. Urma apoi acea pompă religioasă cu care era drapat finalul, apărînd ca o searbădă viziune ecleziastică, depășită și nedemnă de revoluționarul secol XIX[1].

Nu este în intenția noastră de a critica această greșeală atît de evidentă din partea tuturor acelora care au confundat limbajul artistic cu însuși mesajul unei opere. Amînăm această neplăcută pledoarie pe altă dată.

Socotim că este mai util să potențăm, în încheiere, mesajul transmis de *Faust*. Chiar dacă poetul Goethe, prin existența sa și prin operă, nu a atins totul în *Faust* în legătură cu ideea sa originară, apare evident că eroul său și-a încheiat glorios viața prin renunțare, în favoarea unei manifestări umane utile; chiar dacă eroul nu a coborît în Infern din prudență, el nu a utilizat forța sa ca să speculeze limitele suferințelor, evitînd astfel să plătească cu viața, ca sfinții și martirii.

Spectatorul, care poate îngloba din afară întinsa succesiune a acțiunii, va putea înțelege în final că dinamismul aspirației și devenirii faustice nu se desfășoară ca o simplă curgere, ci ca un proces dialectic creator, prin negații repetate și întoarceri din drum; căci Faust și-a cultivat personalitatea prin renunțare spre binele comun, s-a risipit spre a se regăsi — iar la sfîrșit și-a pierdut viața spre a o cîștiga în eternitate.

Există aici o filosofie a experienței dirijate, înțeleaptă în sens socratic, cu intenții reușite, de o reală orientare umanistă pe calea vieții.

Periplul faustic, așa cum l-am urmărit, se desfășoară pe fundalul metafizic al unei *cosmopei*, care ne poate uneori contraria filosofic prin vraja nesecată a ideilor, dar nu va înceta să ne țină încordați, cu ochii ațintiți la un uriaș caleidoscop, fiindu-ne dat să asistăm mereu la dislocări și unificări de limbaje, toate în slujba societății omenești.

[1] Nedemn de secolul XIX va fi socotit de către un Nietzsche și poemul wagnerian *Parsifal*, care se folosește de același limbaj metaforic (vezi pag. 425).

3. O replică românească la *Faust*

Faust și Meșterul Manole

La începutul deceniului al cincilea, un tînăr și erudit profesor scria un scurt eseu plin de substanță, privind dintr-un punct de perspectivă fericit ales. El descoperea în eroul tragediei *Meșterul Manole* (1927) de Lucian Blaga o înrudire tematică, prin complementaritate, cu *Faust*-ul lui Goethe[1]. Despre ce putea fi vorba?

Se sugera aici răscrucea a două alternative de experiență a minții: cunoașterea și plăsmuirea.

Există într-adevăr timpuri și spații istorice în care primează fluviul veșnicei căutări, după cum în altele domnește inițiativa creației continue. În acest domeniu, ideile pot fi multe. Să ne gîndim, de exemplu, la unele stiluri sau momente culturale, cînd actul cunoașterii este pus sub surdină, lăsînd ca o compensație sau ca o consecință să se dezvolte actul plăsmuitor; fenomenele se pot tot atît de bine înlănțui și invers[2]. În acest sens, există pe plan arhitectonic acele uluitoare mărturii simbolizînd, prin săgețile catedralelor, năzuința chinuită a căutătorilor nordici spre înalt, după cum în cupolele Orientului vom putea citi înțelesul spiritului făuritor liniștit, lucrînd cu speranță, sub renunțarea la orice zbucium și întrebări.

În spiritualitatea obișnuită cele două tipuri de experiență a minții s-au putut dezvolta plenar numai întreținute. Există și o a treia cale — cea a spiritului universal, întruchipat prin Faust:

[1] Edgar Papu — *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, 1943, Edit. Casa Școalelor. „Deoarece — după cum își încheie autorul eseul — încercarea de față s-a mărginit la titlul unei simple semnalări, fenomenul poate fi reluat în considerație și reliefat în toate amănuntele sale". Îndrăznim să reflectăm în continuare la acest studiu de literatură comparată.

[2] A se consulta și eseul *Arta post-filosofică*, din cartea menționată mai sus.

dacă Goethe în *Faust I*, prin setea de cunoaștere, a putut să atingă toate treptele unei game, ceea ce urmează în al său *Faust II* sînt tocmai acele procese ale căutărilor, modelate de îngrădiri și renunțări, care vor pregăti compensatoriu actele sale plăsmuitoare finale. Există aici un proces liniar, de la cunoaștere la plăsmuire. Cînd cercetătorul amintit a reflectat la eroul lui Goethe pentru a-l compara cu meșterul Manole, el s-a referit desigur la plăsmuirile utilitare ale celui dintîi, preludiate de neîntreruptele sale căutări pregătitoare ce l-au condus la suprema înțelepciune; în schimb, elementul de comparație era legendarul meșter, absorbit de la început numai de zbuciumul zămislitor, care va rodi exclusiv prin renunțarea sa la întrebările acestei lumi și la valorile ei supreme, culminînd cu sacrificiul de sine.

Fiecare dintre noi cunoaște balada poporană a lui Manole. Putem adăuga doar că tema ei cuprinde iradieri și din alte continente, iar unele motive ne coboară în timpurile vedice, după cum aceleași elemente simbolice au circulat și în Țara Galilor și în străvechiul Egipt, în lumea romană sau feniciană. Dar nicăieri această poveste, atît de bogată în semnificații, nu a născut atîtea prelucrări artistice ca în sud-estul european și cu precădere în România, unde s-a statornicit alături de miturile ei centrale, aderente la matricea noastră stilistică și apte să acopere o anumită nevoie spirituală[1].

Nu vom insista aici asupra frumuseții acestui univers poetic și folcloric, studiat de către Mircea Eliade cu toată autoritatea sa, care presupune ani de cercetări migăloase[2].

În ceea ce privește schema dramei lui Lucian Blaga, ea se urzește pe următoarea fabulație: ajuns la culmea neputinței în

[1] În literatura noastră dramatică s-au măsurat cu această legendă — pe lîngă Blaga — și Nicolae Iorga, Octavian Goga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Ion Luca și Valeriu Anania. Recent îi datorăm compozitorului Gheorghe Dumitrescu o impresionantă dramă muzicală, compusă pe o valoroasă versiune poetică originală.

[2] Mircea Eliade — *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, Edit. Publicom. Aici se analizează cu un bogat bagaj de referințe ritualurile și obiceiurile în legătură cu construcțiile în general. Desprindem ideea de bază conform căreia omul modern este rezultatul unui lung război de neatîrnare față de Cosmos, spre deosebire de omul arhaic, a cărui concepție antropocosmică considera viața organică existînd în cele mai inerte niveluri ale materiei; aceste poziții erau mult diferite față de ceea ce înțelegem noi prin panteism, antropocentrism, animism sau imanentism. Riturile construcției (omologia om—clădire—Cosmos) derivă din ideea că forma creată de om trebuie însuflețită printr-o jertfă, repetîndu-se ritual actul primordial de creație, care are la bază tot un sacrificiu. Deci legenda lui Manole se poate reduce la arhetipul: *nimic nu poate dura pînă nu i se conferă un suflet.*

fața eșecurilor repetate, Manole este sfătuit să curme prăbușirea zidurilor sale printr-o jertfă omenească. Meșterul, după mult zbucium, se învoiește — printr-un jurămînt făcut cu zidarii și calfele sale — să sacrifice pe prima nevastă sosită cu hrană: păcatul și-l va lua asupra sa, cînd Manole va fi nevoit să-și zidească pe cea mai vrednică și iubită dintre ființe. Drama se încheie sub bolțile mănăstirii ridicate trainic, dar Manole nu va mai putea îndura viața, deși creația sa a cîștigat înălțimile rîvnite[1].

Încă de la prima ridicare a cortinei, în drama lui Blaga ne surprinde asociația, prin contrast, cu drama lui Goethe. În cămașa sa de lucru, sub licărul luminărilor aprinse, Manole parcă ar vrea să ne vestească, în graiul său, inițialul zbucium faustic pe coordonatele spirituale ale plăsmuirii. Ne îngăduim, ca mai grăitoare, întocmirea unei paralele între gîndurile rostite de către Faust și cele ale opusului său, Manole:

FAUST	MANOLE
(neliniștit, stă pe scaun la masa de scris)	(la masă, aplecat peste pergamente și planuri, măsură chinuit și frămîntat)
„. . .De-atîția ani înțelepciunea o încerc, *Îmi port de nas discipolii* *De-a curmezișul sau în cerc.* *Și văd că nu putem să știm nimic."*	*„. . . Din singurătate am purces să clădesc, dar veșnic în vuiet și larmă ropotul de copite subpămîntene vine cu noaptea și în vîrtej, cărămidă de cărămidă se sfarmă."*
. . . . .	(Scena I)
„. . .Eliberat de chinurile minții, *De fumul, de funinginea științii,* *O, de-aș putea pe plai înalt* *În roua firii să mă scald!"*	*„Numai pentru minunea mea nu se găsește var destul de tare s-o lege, și piatra necuprinsă de blestem s-o sprijinească sub ceruri. Unde-i piatra care nu se va clătina și unde-i Zidarul cel mare?"*
(Monologul din începutul Părții întîi)	(Scena II)

Polaritatea celor două monologuri se potențează prin activitatea „sfetnicilor" celor doi eroi, în persoana lui Mefisto și a starețului Bogumil. Știm cum Diavolul va strămuta pe Faust de pe planul cunoașterii abstracte pe cel al cunoașterii existențiale, cu

[1] În comentariul lui Eliade, moartea violentă a meșterului a avut drept scop recuperarea soției *pe același nivel cosmic.*

mobilul de a-l împinge la păcat. Căci un vechi mit a hotărît ca pomul cunoașterii de sub paza Diavolului să fie deținătorul fructului căderii.

Dar în timp ce Mefisto este un iscoditor al cunoașterii și un distrugător al plăsmuirilor, Bogumil este negatorul cunoașterii și iscoditorul plăsmuirilor. Astfel, cînd Manole este muncit de nedesluşite cauze care îi zădărnicesc patima zidirii, Bogumil va fi acela care, înăbușindu-i orice gînd, îl va îndrepta pe meşter numai spre plăsmuire prin prețul jertfei, ca singura cale izbăvitoare: duhul agnostic al stareţului se arată în opoziție directă față de cel al speculativului Mefisto:

BOGUMIL

„Numai în lad se socotește. Acolo, în împărăția virtuților întoarse, toate sînt după măsură: și coarnele dracilor, și cozile galbene. Acolo, numărul stăpînește în întocmiri, în sinoade, în bolți și în clădiri . . .“

Manole se va arăta descumpănit de motivul pentru care cunoașterea te îndreaptă spre păcat, iar plăsmuirea — spre sacrificiu: nu este oare și sacrificiul tot un păcat?

MANOLE

„Jertfa aceasta de neînchipuit, cine o cere?
Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e o jertfă de sînge; din adîncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor“.

Bogumil își va culmina demonstrația neputinței înțelegerii omului, servindu-se și de unele supoziții surprinzătoare, de o străveche tradiție mitică:

BOGUMIL

„. . .Dar crezi tu oare că măsori și înălțimile, și adîncimile sorții cu plumbul atîrnat de sfoară?
Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sînt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare că nu știi cînd e unul și cînd celălalt? Poate că unul slujește celuilalt.
. . .Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat pînă în prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde — de aceea în nici o vorbă de-a mea nu vei găsi o umbră de întrebare . . .“

Urmărind fluxul dramei, tragicele acțiuni ale lui Manole nu vor izvorî din credința oarbă, pe care dealtfel el o respinge în momentele sale de criză sufletească, ci vor fi în legătură cu geniul său plăsmuitor, care împinge setea de Frumusețe pînă la sacrificiul de sine, dincolo de orice opreliști. El nu va cere ajutor de la harul ceresc — în schimb, va accepta cumplita jertfă, impusă de către puterile întunericului, de vreme ce Spiritul răului — care oprise de atîtea ori zidirea sa — va ajuta de astă dată la desăvîrșirea ei. Este acel moment-cheie cînd binele și răul coincid, pentru ca omul să-și înalțe plăsmuirea. Tema goetheană a *bipolarității divine* este reluată, de astă dată prin autohtonizare, grație unei erezii semnalate în folclorul nostru[1].

Departe de a îmblînzi pe meşter ajutorul atît de crunt plătit, zbuciumul său ne va apărea acum despicat în două imagini diferite: pe de o parte, efortul fără odihnă de a atinge tăriile prin bolțile sale — pe de alta, dorința nebună de a surpa asizele cu ciocanul, pentru a-și recăpăta fericirea pierdută. Dar Manole va alege cea de-a treia cale: renunțarea sa la viață, în preajma pietrei însufleţite.

Povestea pare creată dintr-o răsuflare, iar geamătul celei jertfite rămîne muzica de fond ce acoperă glasul clopotului de aramă al bisericii, înfruntînd veșnicia.

Ca în orice mare dramă, artistul trebuie să apară undeva reflectat, făcîndu-ne să înțelegem năzuința atinsă de drumul său propriu, sublimată printr-o plăsmuire. Cugetînd la destinul creator al omului, Blaga îl va lega de această nevoie de revelare a necunoscutului; prin aceste încercări, omul devine creator de cultură, ca rezultat al unei permanente distanțe dintre om și Absolut. Încercările de revelare a necunoscutului nu se pot face decît pe calea plăsmuirilor de cultură, cu limitele impuse de diferitele categorii ale inteligenței și ale sensibilității. Aceasta este măreția tragicului destin creator al omului[2].

Blaga ni-l sugerează plin de farmec în tragedia sa, prin chipul lui Manole ce-și contemplă pentru ultima oară soția sacrificată

[1] Dualismul zaratustrian (descendența comună a lui Ormuzd și Ahriman) s-a menținut în toate credințele iraniene, iradiind și în multe secte creștine care au derivat din ele (manicheismul, bogomilismul, pavlichianismul). Toate aceste intuiții primordiale, exprimate prin simboluri religioase, se vor degrada cu timpul pînă la simple superstiții, legende, motive decorative. Urme pregnante se pot semnala în demonologia balcanică, precum și în folclorul românesc. Lucian Blaga le-a pus în evidență în studiul său rămas în stare de proiect, intitulat *În duhul eresului.*

[2] Lucian Blaga — *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937), din *Trilogia culturii* (1944), Edit. Fundația pentru literatură și artă.

între bolțarii din firidă. Mărturisirea iubitei începe să-l cutremure atunci cînd zidul o strînge cum numai Manole o împresura altădată.

De abia atunci ziditorul de Frumos inefabil va mai avea totuși puterea să pună Firii o dojenitoare întrebare:

... Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli Frumusețea?

Un Goethe al românilor

Nu ne vom mărgini doar la aceste fugare note, consemnate în paginile precedente, în legătură cu viziunea faustică a marelui poet și gînditor român, Lucian Blaga, căci ar fi nedrept să lăsăm trunchiată ideea, ocupîndu-ne numai de semnificația dramatizării unei vestite balade. Chiar dacă am mai pomeni despre subtilele eseuri ale lui Blaga — semne de profundă venerație pentru Goethe — închinate metodei utilizate de acesta în *Fenomenul originar* (1925) sau multiplelor fețe ale lui *Daimonion* (1930), subiectul nu poate fi nici pe departe atacat frontal. Socotim deci că apariția mai recentă a unor studii asupra operei lui Blaga ne-ar putea sugera o arie mult mai întinsă de idei în acest domeniu, care nu ar trebui să fie ignorate în subiectul ce ne-am propus[1].

Concluziile la care sîntem conduși din studierea acestor scrieri sînt cele care-l așază pe Lucian Blaga în același tărîm al marilor poeți ai lumii — printre cei care au creat din străfundurile aspirațiilor proprii și ale neamului lor. El face neîndoios parte din familia lui Goethe prin aceea că s-a apropiat de Absolut, *parcurgînd lumea* prin trăirea universalității. A fost legat de Pămînt în măsura în care, descoperindu-i darurile, acesta i-a aprins dorul de infinit; contemplația lui s-a iscat de pe culmea de unde a putut descifra semnificațiile, cîștigînd lupta după parcurgerea întregului său drum. Urmînd principiul susținător al omenirii, care

[1] Este vorba de eseurile cunoscutului estetician și teoretician al poeziei, profesorul Liviu Rusu care, trăind în preajma poetului, a avut prilejul să-i sondeze în adîncime viziunea faustică a întregii sale opere (*De la Eminescu la Lucian Blaga*, București, 1981, Edit. Cartea Românească); de asemenea, de ultima lucrare apărută a savantului doctor Sergiu Al-George, ce situează pe Blaga într-un cvartet din care mai fac parte Mihai Eminescu, Mircea Eliade și Constantin Brîncuși — fiecare dintre ei descoperind simbolismul cosmic tradițional, împreună cu majorele semnificații ce le implică. (*Arhaic și Universal*, București, 1981, Edit. Univers).

sînt calea cunoașterii și străduința creatoare, el s-a convins că nimeni nu poate urni lumea din loc dacă nu-și pune în joc o inimă arzătoare, dacă nu riscă marea aventură a jertfei[1].

Formarea poetului și gînditorului Blaga s-a realizat în aceleași amfiteatre și biblioteci germane, pe drumul parcurs cu cinci decenii înainte și de Eminescu; tînărul poet ardelean trecea prin rețeaua categoriilor expresionismului, după cum Eminescu trecuse prin cea a romantismului, dar același Goethe a fost socotit precursorul ambelor curente, datorită artei sale de a anticipa devenirea ideilor de-a lungul secolelor. Înnodîndu-și firul vieții de cel lăsat de Eminescu, Lucian Blaga a rămas fidel față de unele năzuințe comune, crescute sub imbolduri goetheene: erau aceleași motive perene, în legătură cu problematica cunoașterii și a plăsmuirii, ce își găsiseră rezonanțe în baladele noastre populare devenite, așadar, îndemnuri pentru autohtonizarea ideilor. Astfel, Blaga a devenit faustian nu numai fiindcă îl studiase pe Goethe; el a ajuns la mitul faustic deoarece viața sa spirituală l-a trezit la autenticitate, l-a stimulat către propriul său destin poetic, uzînd de potențialitățile sale ascunse[2].

În ceea ce privește expresionismul adoptat de către Blaga din aerul nordic al vremii, se cuvine să adăugăm că el traducea tocmai năzuința poetului de a capta în lirica sa esența întregii existențe, printr-o artă a expresiei verbale, opusă realismului sau inconstanței maxime, aflate în impresionism. Noul stil traducea primatul vieții spirituale prin reducerea la element și stilizare abstractă, realizîndu-se o adevărată mutație a conștiinței estetice înspre dramatismul cosmic. Acest împrumut găsea, la rîndul său, rezonanțe în tradiționalul stil bizantin, precum și în hieratismul altor curente orientale, asimilate în paralel și de românul Brâncuși, care cultiva aceeași apetență pentru Absolut. Prin graiul expresionist, viziunea faustică cîștiga în adîncime și extensiune, ducînd mai departe patosul eminescian, însetat de marele tot, pînă la zările infinitului[3].

Înainte de a puncta cîteva exemple grăitoare de viziune faustică în opera poetică a lui Blaga, este necesar să curmăm o regretabilă confuzie estetică, profesată de cei care pretind că o

[1] Liviu Rusu — *ibid.*
[2] Liviu Rusu — *ibid.*
[3] Lucian Blaga — *Opere*, vol. 7 — *Fețele unui veac* (1924). Mai tîrziu, filosoful Blaga va dezvolta în *Trilogia culturii* — *Orizont și stil* (1935) — teoria sa despre „năzuința formativă a elementarizantului", care determină stilizarea formei prin expresionism, pînă la deformare.

gamă de influențe predispune la imitații ce umbresc originalitatea unui scriitor.

Nu trebuie să se uite că marile creații sînt rezultatul confluențelor unor izvoare captate din stratificația timpului și că niciodată ele nu pot proveni dintr-un izvor *originar* unic, cu apă neîncepută: este știut că originalitatea unui artist sau filosof nu constă din lipsa de influențe suferite, ci din felul cum au fost ele asimilate și depășite[1].

Iată cum, pornind de la exemplul poemului intitulat *Fîntînile*, scris pe tema năzuinței spre Absolut, nu ne va fi greu să avem și alte revelații pe aceeași temă, altfel asimilate, așa cum Brâncuși a încercat cu ipostazele zborului *Păsării* sale. În poemul amintit, imaginea ne este dată de un săpător de fîntîni care, la limanul nopții, va zări oglindirea stelelor în ochiul de apă dobîndit: imaginea ne îndeamnă să înțelegem rostul suprem al existenței umane, acela de a scoate la suprafață valorile latente ale condiției pămîntești printr-o trudă capabilă să ne ridice în cele din urmă spre împărăția stelelor[2]. În cunoscutul poem *Mirabila sămînță*, tema apare sub altă înfățișare, dar cu darul de a sesiza aceleași energii oculte în straturile teluricului[3].

În altă ipostază ca, de pildă, în poemul *Pax magna*, aspirația de la teluric la Absolut ne este înfățișată prin valori polare ce se combat în condiționări dialectice; astfel, atît întunericul cît și răutatea nu ne apar ca simple negații, ci ele devin un principiu creator, în concordanță cu Lumina și Binele[4]. Același principiu creator va fi relevat de către poet și în poemul *Trezire*, unde de astă dată gestația este transfigurată în somnul fecund al unui copac în prag de înmugurire, ce-și trăiește retras lumea esențelor[5]. Dar întregul tumult al vieții faustice ni se sugerează că poate fi îndurat numai dacă eroul izbutește să-și cucerească tinerețea pierdută după ce și-a cîștigat-o printr-o continuă regenerare, ca Soarele din poemul *În lumea lui Heraclit*[1].

[1] Mai putem adăuga că virtuțile unei opere de artă provin tocmai din raportul dintre ceea ce a primit artistul ca influențe și *ceea ce a putut el oferi lumii;* o influență este aceea pe care artistul o îndură, rămînînd mereu el însuși. Ne referim aici la acea influență catalitică de care vorbește Blaga în *Trilogia culturii (Spațiul mioritic).*

[2] Poemul face parte din ciclul *Vîrsta de fier* (1940—1944).

[3] *Mirabila sămînță* cuprinde ultimul ciclu de poezii (1960).

[4] Poemul face parte din primul ciclu, intitulat *Poemele luminii* (1919). În această culegere găsim toate acele virtualități — ce urmează să fie potențate — în legătură cu vastitatea Cosmosului, nemărginirea cadrului temporal și atașamentul față de teluricul străbătut de fiorul Vieții, cu ecoul său spiritual.

[5] Poemul face parte din ciclul *La curțile dorului* (1938).

Cum era și firesc, asemenea idei se cereau dezvoltate în forme mai ample, determinînd pe poet să atace poemul dramatic, astfel cum am văzut că a izbutit în *Meșterul Manole*. Prin acest gen de forme, Blaga a mînuit tensiuni vitale sub aura mitului, pentru înfruntarea legilor împietrite, urnind din loc munții spre lărgiri de orizonturi. Atragem luarea aminte că ceea ce a dedat pe criticii grijului la semănarea confuziei se datorește și împrejurării că poetul a abordat aici temele faustice prin metafore împrumutate din arii cu caracter religios. În realitate, după cum s-a mai subliniat, transferurile sale poetice constituiau fermentul marilor elanuri în revelarea Absolutului, a arderii continue pentru un orizont liber[2].

Prima sa încercare de prezentare directă a unei acțiuni este sceneta *Pustnicul*, din ciclul de poezii *Pașii profetului* (1921); aici se justifică rostul existenței omenești printr-o dublă aspirație, în care cerul este căutat de către teluric — soclul de pe care omul gîndește și aspiră[3]. În poemul dramatic *Zamolxe* (1921) aceeași credință în Absolut este îndreptată în slujba semenilor, pînă la suprema jertfă.

O sete de credință și de certitudine, unde îndoielile constituie combustia alături de infernul frămîntărilor pasionale, este drama în 4 acte *Tulburarea apelor* (1923). Figura centrală este un preot faustic, aflat sub dominația unei femei mefistofelice avînd misiunea de a-l converti la luteranism. Ea știe să ademenească incitant pînă la stîrnirea unui vifor. Eros și Logos, în combaterea lor reciprocă, se vor susține în cele din urmă prin ivirea neliniștii

[1] Poemul face parte din ciclul *Mirabila sămînță* (1960).

[2] Însăși ideea de credință la filosoful Blaga nu este legată de vreo religie instituționalizată, împietrită în dogme, ci de simbolul adeziunii și al aspirației la ridicarea spre alte trepte ale existenței umane. Facem cuvenitele precizări, pentru lămurirea defăimătorilor.

Cu privire la: „Polemicile și controversele în legătură cu semnificația ideologică a gîndirii lui Lucian Blaga", recomandăm valoroasa exegeză a lui Alexandru Tănase — *Lucian Blaga — Filosoful poet, poetul filosof,* București, Edit. Cartea Românească, 1977.

[3] Tema centrală, rostită de pustnic, este motivul conducător al polarității faustice: *„Din veci mă arde-același gînd / Să fii pămînt și totuși să lucești ca stea".*

dorinței care netezește calea cunoașterii, împăcînd cerul cu pămîntul. Căci toate arderile de pe pămînt sînt „flăcări care tind spre înalt"...

Prin drama *Cruciada copiilor* (1930), unde evocă liber un fapt istoric, poetul pune accentul pe tragedia unui spirit faustic, eșuat prin înăbușirea aspirațiilor sale. Un copil, iluminat de un instinct abia înmugurit, a rîvnit la zările infinitului, simbolizate prin încolonarea sa într-un convoi de cruciați; cea care îi retează această aspirație este mama sa, care se străduiește doar în sînul lumii date să-și salveze copilul de fanatismul turmei. Dacă Faust se realizează în apoteoză, rîvna neîmplinită a copilului care visa să-și mute pămîntul în cer l-a ucis cu aripile retezate — nu fără ca micul erou să guste un strop din fericirea victoriei, datorită zbuciumului cu care și-a dorit îndeplinirea idealului[1].

În sfîrșit, ultima dramă a lui Blaga pe care dorim să o citățm este *Arca lui Noe* (1944). De la început ne surprinde aici parcă o schimbare de stil — în realitate sîntem purtați în același cîmp de forță al expresionismului, dar cu semnul schimbat, acolo unde domnesc liniștea, luminosul[2]. Ne întîmpină în plus motive biblice aureolate de filtrul puternic al prundurilor folclorice, de unde mireasma proaspătă a universului născut din arhaic.

„Este vremea prezilei Potopului..."

Într-un grai frumos, ni se vorbește despre construirea arcei lui Noe, ce va purta peste prăpăstii sămînța lumii noi; întîlnirea dintre Moșul și Nefîrtate (Domnul și Mefisto) are ecouri vagi din *Prolog în Cer*. Gospodărirea pămîntească este o conlucrare tacită în ritm binar, unde, pînă la urmă, coincidența contrariilor devine evidentă: dacă Moșul fabrică leagăne, Nefîrtate îngrijește de sicrie... Orice întîmplare este în așa fel redată, încît își pierde aici tenta vechimii, ca în schimb să ne tulbure prin actualitatea ei — ca întreaga operă a titanului din Lancrăm, ce începe tot mai mult să strălucească, odată cu țara, ca un Goethe al românilor.

[1] Tematica acestei drame, de un mare rafinament poetic, este totuși legată de unul dintre cele mai triste evenimente generate de satanismul distrugător medieval. La începutul secolului XIII, cronica amintește de un copil de 12 ani, Etienne din Vendôme, care a izbutit să strîngă 30 000 de copii. Dar în drum spre Ierusalim — o parte dintre ei au sfîrșit înecați în apropierea Sardiniei, iar restul au fost vînduți ca sclavi la Alexandria; în Germania, lîngă Köln, copilul Nicolas a traversat Alpii cu alți 20 000 de copii, o parte dintre ei putînd fi recuperați. Din acest material uman și-a recrutat Blaga eroii, surprinși la noi, lîngă Dunăre, pentru a alchimiza o fabulație cu înălțătoare tîlcuri. Este vorba de acest *zbor oprit*, care este potențat în orizontul întunecat al unei lumi interioare — ne spune comentatorul Liviu Rusu. Aici se dezbate drama ființelor firave care palpită cu o vigoare de uriaș.

[2] Esteticianul Blaga ne explică împrejurarea în care categoria Absolutului se poate exprima exhaustiv atît prin *dinamic* cît și prin *static*, traducînd cosmicul, ilimitatul, stihialul sau elementarizantul. Dinamicul este legat mai mult de viziunea nordică, iar staticul — de cea orientală; dar în ambele viziuni, expresionismul apare endemic în cultură (Lucian Blaga — *Opere*, vol. VII, *Probleme estetice*, 1924).

4. Avatarurile lui Faust

Între Faust și Antifaust

Toți cei care s-au apropiat cu venerație de autorul lui Faust l-au denumit „Olimpianul", preferință născută nu atît din respect pentru armura sa, pentru măștile pe care a știut să le utilizeze de-a lungul vieții, cît mai ales din admirația nelimitată pentru cel ce a rămas un neclintit, un afirmativ în fața hazardului forțelor în acțiune. Nu vom scăpa momentul, ori de cîte ori se va ivi, de a reaminti lupta sa purtată pentru un echilibru interior și cumpătare, răspunzătoare de stăvilirea „demonismului" său.

Acum, cînd încercăm să ne referim puțin și la influența sa peste timp, facem constatarea paradoxală că tocmai acest propagator al austerității înalte a fost acela care a dezlănțuit în cultură o explozie de curente, tendințe și idei contradictorii. Oricine, urmărindu-ne firul, se poate întreba în ce măsură Goethe, în calitatea sa de adept al clasicismului și al luminismului, a izbutit să armonizeze funcțiunile sufletești ale omului prin protecția rațiunii, punînd astfel în echilibru interacțiunile noianului său de forțe cu întreaga alchimie a vieții.

Cînd Goethe eticheta drept romantic „tot ceea ce este bolnav", el înțelegea prin acest curent cultural acea deschidere violentă a resorturilor senzitive, negarea caracterului obiectiv al Naturii, precum și primatul subiectivismului, vinovat de deformări și străpungeri ale funcțiunilor psihice. Aceste aprecieri se datorau acelei rațiuni goetheene aflate sub controlul unei echilibrate emancipări, care, mai mult ca oricînd, inițiа promovarea liberă, *dar cu tact*, a sensibilității, a fanteziei și a intuiției; aceasta însemna de fapt și eliberarea formelor închise ale rigorismului clasic, prin spargerea tiparelor pînă la nerecunoaștere și hipertrofie[1]. Ne izbim de aceeași asemănare între Goethe și Faust: acesta din urmă, țintind imposibilul, a purces și el la spargerea categoriilor cauzale și modale, odată cu deplina sa maturizare ca erou civilizator.

Cercetări foarte migăloase au stabilit că Goethe nu a inventat nimic din economia tragediei sale, geniul său nefăcînd decît să aplice la loc potrivit numeroase formule filosofice și artistice, întîlnite cu mult înaintea lui în cultura germană. Socotim că a sosit momentul prielnic de a analiza pe scurt cîteva din acele formule existente, utilizate în *Faust*, care au influențat nu numai forma și conținutul, ci au urzit întreaga rețea de stiluri. Aceste explicații le socotim utile și pentru înțelegerea modului cum a fost asimilată și transmisă moștenirea poetului de la Weimar altor generații de artiști și gînditori.

Astfel, procedeul artistic goethean privind disocierea unor unități s-a putut detecta în vechea cultură germană în acea *dialectică a extremelor* avînd o vechime multiseculară — răspunzătoare, la rîndul ei, de faimoasa *oscilație dintre contrarii*, descrisă în sufletul lui Faust[2]. O bună dovadă de realitatea acestei permanențe, endemice în arta germană, este și împrejurarea că „cele două suflete" se întîlnesc și în legendele primitive ale lui Faust, sub forma tot a unor tendințe potrivnice, evidențiate în epocă: „una întreținînd credința în dogmele creștine și teama de încălcare a lor, alta aținînd în același spirit investigația eretică a Naturii[3].

Trebuie adăugat că acest fenomen de scindare a personalității, extrem de răspîndit în fabulația popoarelor nordice, a fost atît de iscusit speculat în diferite opere artistice, încît medicina și l-a însușit ulterior ca pe un fenomen psihopatologic de dife-

[1] „Eu numesc clasic tot ceea ce-i sănătos. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice, bolnăvicioase" (Eckermann, 2 aprilie 1828). Această declarație limpede și sentențioasă pornea dintr-un creier uriaș, care nu a izbutit totuși să se bucure în totalitate de virtuțile consecvenței. Am văzut că Goethe a tînjit toată viața după *echilibru*, ceea ce nu înseamnă că el s-a putut dezbăra de marele său proteism cultural, de gestul său exploziv și multiform de a capta și transmite valori dintre cele mai neobișnuite. Nu riscăm cu nimic dacă afirmăm că Olimpianul a practicat încă din tinerețe „romantism fără să știe" — dar umblînd și după alte curente adiacente.

[2] Edgar Papu — *Între Alpi și Marea Nordului*, București, 1973, Edit. Meridiane. Sub denumirea de *tentație a extremelor*, esteticianul român, întreprinzînd o exegeză a artei germane, a scos în valoare aceste conținuturi contrastante, ce se lasă direct detectate pe planul registrelor de viață; din descompunerea sintezelor rezultă componentele lor, alcătuite din polarități ca: real—fantastic, dinamic—liniștit etc.

[3] Șt. Aug. Doinaș — *ibid.*

rite nuanțe — sindrom întîlnit pe o arie foarte întinsă, nu numai în schizofrenie. S-a descris astfel fenomenul de dedublare ca fiind o disociere a personalității în două euri distincte, evoluînd succesiv sau simultan și posedînd două tipuri de comportament, în opoziție cu *alter ego*, care presupune doi indivizi identici sau asemănători, completîndu-se reciproc în folosul cuprinderii complexității sau multiplicității formelor prezente în lumea reală. Literatura ieșită din sfera clasicului s-a lăsat din plin captată de observația riguroasă a acestor fenomene neobișnuite. În romanul său confesiv *Poezie și Adevăr* însuși Goethe ne mărturisește că o dată s-a întîlnit cu sine însuși... Dealtfel am văzut, în intriga din *Faust*, că autorul și eroul încep să se confunde, apoi să se despartă în entități separate, să se scindeze în unități polare, să trăiască o dedublare fățișă sau să apară doar metaforic sub formă de *alter ego*. Dar adevărații romantici — realizatori de străpungeri în zona fantasticului aflat sub mirajul realului — sînt aceia care vor da lecții din ce în ce mai spectaculoase. Să amintim de eroii *Hesperus* (1793) și *Titan* (1803) ai lui Jean Paul Richter sau de dedublările din *Frăția Scerapion* (1817—1821) și *Elixirele Diavolului* (1815) de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Această furie a scindării personalității va pătrunde peste Rin în scrierile lui Théophile Gautier, peste mări în nuvelele lui Edgar Allan Poe și Oscar Wilde, iar la marginile Europei — în adîncurile psihologiei moderne, reprezentate de eroii dual-contradictorii ai marelui Feodor Dostoievski. Producțiile literare extrase din minele aurifere goetheene parcă ar dori să demonstreze unitatea materială a lumii, căci alte nuanțări continuă să se iște: dacă Peciorin, al lui Mihail Lermontov, devine eroul multiplicat al unei întregi generații în depresiune, Franz Kafka și Luigi Pirandello vor lansa tipuri de eroi ce își caută dramatic identitatea, încadrarea lor în spațiu sau chiar reala lor existență. Dar tema începe să devină un lucru comun cînd pe paleta artistului își face loc doar antinomicul, cu rol de simplificare și unificare a discursului, neglijîndu-se tocmai pericolul banalizării și atingîndu-se punctul de îngheț în lumea spiritului — zonă unde nu orișicine poate pătrunde[1].

[1] Ne referim la actuala „literatură a absurdului" unde se cultivă etica ambivalenței, a ambiguității, a rupturii, a înstrăinării sau a distanțării. Fenomenul nu trebuie minimalizat și nici disprețuit, dar căutînd printre cauzele pozitive și negative ale ființării lui, nu trebuie ocolit în primul rînd abuzul în utilizarea formulei atît de laxe a demonismului sau a tocitei teze a luptei interioare dintre bine și rău — temă evoluînd de la simplă minimalizare pînă la falsă problemă.

În ceea ce privește *forma deschisă* în care se poate desfășura o operă crescută din rațiune dialectică, unde concură deopotrivă sensibilitatea, fantezia și intuiția la proporția de viziune integratoare cosmică, Goethe ne-a dat un prestigios exemplu chiar în *Faust*-ul său. Este vorba despre acele forme artistice pe care istoricul de artă Wölfflin (1909) le-a definit mai categoric în tipul de pictură avînd componentele dirijate centrifugal, spre deosebire de cele născute în clasicism, ale căror elemente sînt dirijate către centru[1]. Teoria formelor deschise, „străbătute liber de un amplu vînt planetar" a fost instrumentul de test morfologic ce a pătruns cu timpul în aproape toate domeniile culturii, fiind în stare să îmbrace, cu acea grijă de compoziție unitară, tot ceea ce se referea la asocierea experiențelor multiple ale cunoașterii; dar ea sugera totodată și sentimentul insatisfacției în alcătuirea sintezelor, amînînd ultimul cuvînt în formule provizorii, neîncheiate[2]. Se cuvine totuși să atragem atenția că nu întreg edificiul goethean de care ne ocupăm este înscris într-o formă permanent deschisă — și nici nu ar fi fost necesar să se procedeze altfel.

Nu faptul apariției pe parcurs a unei evidente deosebiri de structură și tendință între cele două părți a obligat pe poet să accepte pînă la sfîrșit această expunere compozită — cu licențe de libertate excesivă —, ci înseși stările dramatice ale tragediei au reclamat ca necesar acest joc al travestiurilor în adevărate fragmente de oratoriu, centrate clasic, alternate cu dezlănțuirile „simfonice" care amînă finalurile pentru mai tîrziu. Căci, după cum s-a văzut, pe lîngă demonia vitalistă a eroului, în ansamblu domină adîncimile gîndului, mult calcul și nesecată fantezie; dar menținînd realul în umbră, cu apetență pentru artificiu și vrăjitorie, există în subsidiar și momente de disarmonie, încifrare enigmatică, situații duplicitare — redate fracționar. În sfîrșit,

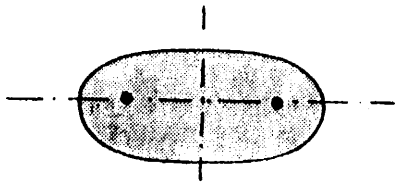
[1] În convorbirea cu Goethe din 13 februarie 1831, Eckermann notează, printre altele, și modul cum poetul și-a justificat acele *forme deschise* din *Faust:* „Principalul la o asemenea lucrare este ca părțile ei cu greutate, luate fiecare în parte, să fie importante și clare, opera rămînînd totuși considerată, în întregul ei, incomensurabilă și tocmai de aceea rămînînd ca o problemă nerezolvată, care ademenește mereu pe oameni să o cerceteze".

[2] Edgar Papu — *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967, Edit. pentru Literatură universală. Cu privire la această temă, autorul amintește de alte *forme deschise* din domeniul culturii, posedînd dinamismul creșterii neîncetate spre exterior: Kurt Besser (1936) a studiat caracterul deschis al aforismului german; Hans Driesch (1909) a demonstrat forma deschisă a plantei față de cea închisă a animalului.

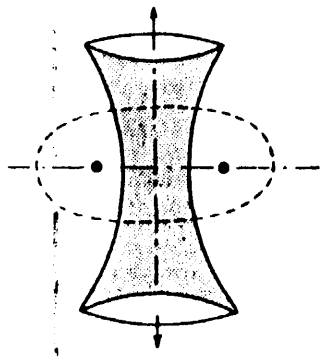
reamintim şi acea ambivalenţă care a putut deschide la tot pasul sensuri multiple, şi unde eroul, în vîltoarea lui, şi-a aflat dezlegările în jocul combinatoriu al vieţii sale. De aici existenţa unor mari suprafeţe unde echilibrul instabil al acţiunii apare cu evidenţă ca într-o frescă dominată de expresia omului problematic dintr-o epocă în criză, îndepărtată de natură, ca şi de tot ceea ce poate defini clasicismul.

Dacă am încerca să ne imaginăm grafic formele dominante ale tragediei goetheene, am ajunge la o mare diversitate de volume, variind între virtualităţile închis-deschis:

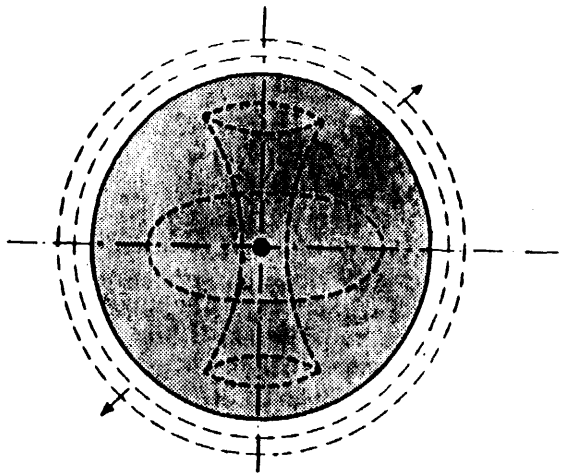
— Înainte de apariţia partenerului negru, conştiinţa lui Faust — raţionalist în derută, în care componenta *paracelsiană* predomină — se zbate într-o formă închisă fără ieşire, torturată de cei doi poli; această formă se poate traduce în spaţiu printr-un *elipsoid:*



— Odată cu apariţia lui Mefisto, forma se deschide, iar cei doi parteneri pleacă în marea aventură existenţială. Conştiinţa faustică bipolară se menţine, iar elipsoidul se preschimbă într-un *paraboloid* avînd două direcţii de dezvoltare a năzuinţelor: spre teluric şi transteluric (în creaţii pozitive sub contemplarea neantului de sus).



— Prin aventurile sale, Faust este transformat în geniu captiv al idealului; izbutind să se elibereze, el realizează irealizabilul, după ce a pătruns în tiparele adînci, ocrotit de Frumuseţea aducătoare de primejdii şi sfîrşind prin a crea Binele. În scena finală, comportamentul demiurgic al lui Faust este recunoscut; fuziunea dintre real şi ideal prin continua năzuire este glorificată prin „dragostea de sus", iar prin dispariţia lui Mefisto, forma se schimbă în viziunea unipolară a unei *sfere* în continuă expansiune, sugerînd partea nemuritoare şi glorificată a eroului „ce se înalţă în tării".



Din aceste manevrări spaţiale, utilizate de poet în regizarea tablourilor sale, se poate înţelege mai bine varietatea momentelor necesare care au condus la apoteoza eroului.

Acum, după ce am riscat această prezentare grafică a formelor devenirii faustice, ne simţim obligaţi să o întregim şi cu cîteva cuvinte despre încadrarea tragediei într-un stil cultural.

S-a vorbit în exces că *Faust* este o demonstraţie a romantismului, prin viziunea infinitului, a mişcării şi a visului. Dar pe măsură ce vom începe să ne ordonăm cu severitate punctele de vedere privind încadrarea sa într-un cîmp stilistic, vom observa de la început că eroul goethean intră indubitabil, alături de Hamlet, Don Quijotte şi Don Juan, în marea sferă a barocului. Pe de altă parte, este un punct cîştigat că şi romantismul posedă unele categorii comune cu cele ale barocului, cum ar fi viziunea

infinitului, a grotescului, a mișcării și a iluziei; în schimb, urmează să recunoaștem că barocul nuanțează mai bogat aceste categorii, înglobîndu-le într-un cîmp în continuă expansiune — de unde apariția unor sporuri caracteristice, înscrise pe portalul său, definind un imperiu al contradicției, al confuziei și al insolubilului[1]. Din această cauză, dacă ar fi să analizăm unele rezonanțe romantice din *Faust*, am observa că ele *se citesc* mult mai bine prin cheia barocului. Exemple de acest fel găsim în „nopțile Valpurgiei", în spectacolele cu măști, precum și în tablourile închinate Elenei. Astfel, categória infinitului apare prezentă aici nu ca viziune, ci chiar în trăsăturile constitutive ce definesc structura operei, după cum grotescul coboară în profunzime pînă la simțămîntul deziluzionării, iar mișcarea crește în metamorfoze savante sau în forme efemere de fantasmagorie. Prin aceste nuanțări ni se evidențiază imaginea predominantă a Vieții ca *spectacol*, unde partea umbrei se detașează din clar-obscur, din solicitările clipei savant învăluite, precum și din risipa de exuberanță pluriformă, involtă pînă la interpenetrații.

Totuși trebuie să recunoaștem existența și a unui viguros filon pur romantic, ca un fir roșu șerpuitor în întreg corpul dramei: ne gîndim la amplul profil *prometeic* al eroului, care evoluează începînd din lumea întunecată pînă la lumina misterioasă a continuei deveniri. Acest profil, prin complexitatea sa tragică, anunță și fervoarea postromantismului de la începutul secolului nostru, unde elementarizantul expresionist depășește caracterul amăgitor al amurgului, cu năzuința unei fixări în eternitate a esențelor pozitive. Ceea ce nu înseamnă că viziunea barocă este înăbușită în tragedia goetheană, ci dimpotrivă: prezența ei, prin alternare, continuă să domine. Este destul să citățm permanența celor două focare în unitatea existențială a tragediei, făcînd ca componența structurală să fie permanent divizată în contrarii. Desigur că această formă circulară, dilatată și diformă, cuprinzînd cele două centre ale conștiinței faustice, depășește o simplă viziune romantică, mai ales în prima parte a tragediei — lucru decelabil și în zvîrcolirea eroului în carcera propriei sale existențe. În ceea ce privește monologurile rostite de către Faust — acea retorică încărcată de metaforele alegoriei și ale simbolului, prezentă și în marea scenă finală — ele demonstrează grăitor că nicăieri decît în baroc nu poate apărea o căldură mai mare, cheltuită mai cu risipă, pentru *a convinge*.

[3] Edgar Papu — *Barocul ca tip de existență*, București, 1977, B.P.T., Edit. Minerva.

Am arătat la început unele dificultăți pe care le îndură idealurile faustice pentru asimilarea lor în cultura timpurilor noastre. Dar chiar dacă eroul goethean pare a ne fi epuizat interesul, el nelăsînd decît locul unor interpretări parodistice sau unor crezuri existențialiste afectate pînă la absurd, mitul în sine s-a dovedit rămas disponibil și nimeni nu a insistat să-l declare prohibit prin decizii programatice. Cînd esteticianul marxist Lukács a afirmat că „Marea Revoluție din Octombrie a alungat de pe scena istoriei pe Mefisto și forțele sale magice", se poate presupune că el nu s-a referit la simbolul faustic ca atare, ci la inutilele sale ajutoare oculte — complementaritate prin care omul european nu mai are nevoie spre a se înălța azi[1]. Ca să fim condescendenți cu epoca în care trăim, putem fi de acord totuși că haina parodiei și-a cîștigat moda ei în secol, recuperîndu-și într-un mod insolit forța cuvîntului liber și aceasta nu numai de dragul de a decreta caducitatea unui crez inutil pentru clipa promițătoare ce ar putea sosi. Această haină cam largă a parodiei este utilizată azi și din disponibilitatea modernului de a experimenta categoria preferențială a grotescului, furișat prin canalul expresionismului sau întîrziat din recuzita romanticilor, din care n-au mai rămas decît monștri prăfuiți. Se încearcă, așadar, de către cei mai puțin inspirați înfrîngerea fausticului din omul contemporan care trebuie să se mențină lucid și nu drogat, urmărindu-se, chipurile, desacralizarea Absolutului, a zeilor, a destinului și a Naturii înseși: doar în acest fel lumea lui Faust poate deveni cu succes un „teatru al bufonilor"[2].

Nu este mai puțin adevărat că arma grotescului făcea parte din panoplia nordicilor încă din timpurile medievale; această funcție militantă a fost purtătoarea unui mesaj uman, funcție artistică exprimînd amărăciunea și dezgustul în fața imperfecțiunilor etice și sociale ale timpului[3]. De aceea Goethe nu s-a sfiit

[1] Deși s-au realizat și unele adînciri ale temei prin adaptarea ei la optica artei angajate, cîteva astfel de încercări de revitalizare au rămas în umbră fie din cauza momentului, fie din cea a calității. Ne referim la scrierea viguroasă a lui A. V. Lunacearski, *Un Faust în cetate* (1918) — un erou progresist — sau la piesa *Hans Faust* (1968) de Volk Braun — un Faust plăsmuitor politic.

[2] Aici ne putem referi la anumitele zone ideologice din cultura contemporană, unde se dezbate pînă la saturație temeiul atîtor drame obscure, ale stărilor de greață și ale indiferentismului — unde eroul este convertit în *antierou* sau *clovn*.

[3] Edgar Papu — *Între Alpi și Marea Nordului*. Autorul analizează grotescul în trăsăturile lui distinctive, subliniind cu putere latura urîtului, diformul și alte scăderi ce stîrnesc această categorie estetică.

să uzeze de un viguros grotesc în scena cu *Noaptea Valpurgiei* sau în ultima apariție a lui Mefisto — modele de culmi ale măiestriei genului, în care s-au strecurat și portrete reale ale unor contemporani, cu diformitățile și imperfecțiunile lor[1].

Primul dintre scriitorii germani care au uzat de ilustrul titlu abia apărut în versiune completă a fost D. Kalisch; prin scrierea *Faust, prea convertit la democrație* (1833) el a persiflat inabila activitate a eroului, angajat în serviciul semenilor. Cît privește pe poetul Heinrich Heine, îi cunoaștem morbul ironiei cu care a știut să devasteze candoarea din unele mituri — prin talentul și complexul său de superioritate. Ne vine în minte persiflarea poveștii lui *Tannhäuser,* în care nu a văzut nimic bun și ni se va confirma mai tîrziu același lucru cînd vom lua cunoștință de minimalizarea pateticului periplu al *Olandezului zburător.* Oprindu-se acum la *Faust,* pe care l-a trecut prin optica reductoare a spectacolului de marionete, el va parcurge și spațiul elaborat de *Faust II,* în vederea alcătuirii unui nevinovat spectacol de balet (1847). Documentările sale i-au dat chiar prilejul de comitere a unei intervertiri de sex, silindu-și eroul să-și vîndă sufletul *Mefistofelei,* pentru ca, în final, să-și găsească prilejul de a nimici *etern-femininul* pînă la impietate. Este cert că Heine nu a operat aici uzînd de trăsătura — specifică germanului — de combatere a scăderilor unei opere de creație, ci el a continuat să se amuze pe sine, înșelîndu-se ludic că practică o ironie romantică.

Încercarea, din nefericire, și-a găsit admiratori: Wilhelm Schäfer s-a străduit la rîndul său să creeze, prin Faustina, chiar *Un Faust feminin* (1898) — un fel de replică la parodia lui Heinrich Heine.

O femeie faustică de altă natură se va naște mai tîrziu în piesa *Franziska* (1911) datorită dramaturgului Frank Wedekind, prietenul nedespărțit al umorului cu tendințe moralizatoare și iconoclaste. Pretinsa sa obîrșie din teatrul elisabetan — prin cultivarea grotescului cu tîlc dramatic — nu se dezminte nici atunci cînd rîsul său se va împietri în rictus, ca și cum ar fi servit în casele unor Bosch, Bruegel sau Jordaens. *Franziska* este povestea unei

[1] Iritarea justițiară a poetului se exprima aici printr-un ridicol fără menajamentele comicului, profitînd și de mediul fantasticului unde personajele evoluează. În *Perechea* și *Spiritul* sînt ridiculizați poetaștrii vremii; în *O giruetă* sînt ridiculizați oamenii ușor influențabili; în *Călătorul,* în *Călătorul curios* și în *Proctofantasmistul* este ridiculizat publicistul Friedrich Nicolai; în *Ortodoxul* este ridiculizat contele Fr. Leopold von Stolberg (un critic al lui Schiller); în *Cocorul* este ridiculizat scriitorul și predicatorul elvețian Lavater; în *Un scriitor* este ridiculizat August von Hennings.

femei care năzuiește spre aprofundarea cunoașterii; drumul ei faustic trece prin șapte îndeletniciri diferite, pentru ca să se încheie într-o idilică maternitate — menire ocolită altădată din prea multă luciditate și prea mult egoism. Tema teluricei sale vieți interioare va fi reluată și în piesa *Piatra filosofală,* unde intervin alte două spirite faustice, de astă dată de niveluri diferite, ce urmează să se înfrunte cu impulsiuni sălbatice. Nu am fi notat prea multe despre acest primenitor al dramei, cu toate abuzurile sale de monologuri obsedante și distrugătoare de idoli, dacă nu l-am fi urmărit mai tîrziu sfîrșind prin a culege doar fructul amar al răstălmăcirilor, fără ca el să fi pus în slujba artei și a eticii sale exclusiv urîtul și josnicul[1].

Dar tenta parodistică a prins și în alte țări, unele versiuni prea vesele ocolind opera goetheană și vizînd numai tradiția folclorică. Un exemplu burlesc de asimilare a legendei este versiunea cultă a lui Adam Mickiewicz, după un Faust popular, al cărui erou, Twardowski, este prin sine un Păcală polonez. Tonul vrea să evidențieze istețime, rezistență și sete înțeleaptă de viață; pactul cu Diavolul este încheiat aici pentru securitatea insului, dar mai ales pentru satisfacerea unor nevoi umile ale vieții, fără ca acest hîtru să ofere în schimb ceva măreț[2].

Un ultim exemplu de scriere parodistică — o scriere ingenioasă avînd darul de a răscumpăra toate încercările inutile ale genului — este celebrul roman al lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta* (postum, 1966). Marele scriitor continuă tradiția întrupărilor unor eroi din Gogol, precum și utilizarea demonicului din lumea romanelor lui Dostoievski — *Posedații* (1872) și *Frații Ka-*

[1] Intrarea sa în conul de umbră al indiferenței pare nedreaptă. Abstract și fragmentar, cultivînd instinctualul prin argumentele fărîmițate ale lui Pirandello și prin paradoxurile lui Shaw, el a propagat cu convingere puterea nesfîrșită a Vieții, protestînd împotriva opresiunii wilhelmiene. Ca procedee stilistice, el a cultivat mai ales naturalismul — stăpînit de acea îngroșare expresionistă pînă la deformare —, prin exagerarea stimulilor de ordin fiziologic ai erotismului, dar fără să nu atingă și unele clipe de înalt spiritualism. Faustianismul poate nu îl încape bine, așa cum se va întîmpla și în cazul unor Brecht, Dürrenmatt sau Frisch, cărora le-a deschis drumul.

[2] Pactul încheiat cuprinde satisfacerea a trei dorințe. La sosirea sorocului, Twardowski cere să i se aducă pe dată mîndrul cal înșeuat de pe fresca tavernei unde chefuia de obicei. După sosirea nechezînd a calului de pe perete, eroul cere o cravașă: aceasta se va materializa pe dată dintr-un pumn de nisip împrăștiat de Diavol. Le o a treia dorință formulată de către erou, Satana se face pentru totdeauna nevăzut: i se ceruse Necuratului să îndure o noapte cum se cuvine, alături de femeia lui Twardowski!

ramazov (1880). Încheiat după multe versiuni, Bulgakov nu s-a referit denigrator la motivul german, ci la istoria de toate zilele, în curs de construcție și consolidare, dominată provizoriu de carnavalesc, nu departe de alegoricul spectacol cu măști din *Faust*. Portretizarea profilului pur al femeii, precum și a naturii de elită a artistului creator autentic — chipuri aruncate în mijlocul veleitarismului și nonvalorii — reprezintă centrul acțiunii, figuri poznașe și demonice se urmăresc și acționează în această vastă scenă unde se joacă istoria timpului. În parodie se urmărește întoarcerea pe dos a lumii, în stilul iconoclasmului acelor avangarde artistice, la modă în perioadele de tranziție. Nu lipsesc efectele grotești, magice sau maleficiile fantasticului, totul ținind la reașezarea valorilor perene ale lumii. Cea mai mare calitate a romanului este virtuozitatea compoziției. De construcție contrapunctică, stilul se menține „baroc" prin învoltul cu care inserează două povestiri pe planuri deosebite: Moscova și Ierusalimul anilor '30. Deși fictivul și realul se întrepătrund prin alternanță — utilizîndu-se mitul, livrescul sau satiricul — nu se provoacă nicăieri trădarea realității de la care s-a pornit.

În totalitate, această narațiune parabolică reține interesul prin etica luptei dintre contrarii: binele și răul, bunul simț și ridicolul, dragostea și ura — valori dificil de conjugat într-o capodoperă. Dar pînă la sfîrșit, „Maestrul" s-a dovedit a fi Bulgakov însuși, în mai multe sensuri.

Tentația înnoirii fabulației

În paginile ce urmează ne vom referi cu precădere la scriitorii care au păstrat sau au dus mai departe mesajul goethean, în cele mai multe cazuri nu totdeauna în modul cel mai fidel.

Goethe a rămas în cultură eternul îndrăgostit de aparițiile multiforme ale Vieții, precum și omul sensibil la atracția diversității[1]. Ideea metamorfozelor care dau mobilitatea și inconstanța creatoare se deosebea la el de acea curgere heraclitiană, determinînd pe poetul-gînditor să indice două direcții de dezvoltare a vieții: spre forme efemere stagnante și spre o unitate deslușită, ca expresie a unei ființe unice, cu virtuți de izbîndă și evoluție. Ideea *fenomenului originar*, intuită de el pe baza analogiilor și

[1] Mariana Șora — *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, B.P.T., București, 1973, Edit. Minerva.

polarităților din Natură, de aici a pornit[1]. În rest, nu vom mai întîlni la Goethe o gîndire filosofică sistematizată, ci numai revelații fragmentare, absorbind în sinteze originale suma cunoștințelor vremii sale; acestea vor iradia și în opera sa literară sub forma de precipitat aforistic, ca rod al unui proces de maturație. O gîndire filosofică în *sistem deschis* și alternarea ei cu cercetări temerare științifice — iată ce a tentat pe mulți oameni de cultură să explice acest dualism; faimoasa și mult discutata carte a lui Oswald Spengler, intitulată *Apusul Occidentului* (1922) își are o astfel de origine. Lucrarea reprezintă un fel de gîndire răstălmăcită a lui Goethe la fel cum, cu mult înainte, se voia cartea lui Nietzsche despre *Nașterea Tragediei* (1871) scrisă la umbra lui Wagner. Amîndouă aceste opusuri, deopotrivă de depășite din unele puncte de perspectivă, ne rămîn în atenție, deoarece cuprind un rezultat mai mult sau mai puțin pozitiv al gîndirii mitice goetheene.

Cartea lui Spengler se detașează în plus ca o încercare ocolită de a integra mitul faustic într-o viziune sistematizată de filosofie a culturii.

Mai întîi, cîteva cuvinte despre oportunitatea acestei idei și impulsul prim care a transformat o sugestie într-o serie de termeni construiți, care altădată ar fi avut mai puține șanse de izbîndă. Impulsul pare că a pornit de la tragedia lui Christian Dietrich Grabbe, intitulată șocant *Don Juan și Faust* (1829), în care se cuteza, în esență, confruntarea spiritului sudic cu cel nordic la scară europeană. Dezbaterea ideologică cuprinsă în aceste file ar fi trezit un real interes dacă autorul ar fi fost ajutat de o vedere de ansamblu și un deosebit har. Variantele tipului donjuanesc apăruseră deja nuanțate, dar se puteau măsura anevoios cu spiritul faustic în vremea cînd versiunea lui Goethe nu apăruse încă de sub tipar cu ultima ei parafă. Rezultatul se observă de la prima citire, unde schematismul apare pe măsură ce termenii de comparație se dovedesc că nu sînt bine stăpîniți de către autor. Oare dacă Don Juan este stăpînul bunurilor lumești și al puterii, aleargă după acțiuni și cunoașterea lumii, năzuind spre clipa ideală — lui Faust prin ce mijloace deosebite îi este dat să-și obțină mîntuirea? Același dialog comparatist, întreprins prematur, devenea neelocvent în legătură cu amoralismul, neli-

[1] Lucian Blaga — *Fenomenul originar*, Edit. Cartea Vremii, 1924. În această carte autorul, descriind metoda, analizează ideile, spornice sau caduce, profesate de către unele personalități culturale din trecut, ca: Nietzsche, Weininger, Strindberg, Schelling, sau din prezentul lui, ca Spengler și Kaiserling.

nistea funciară și setea contemplativă a ambilor protagoniști. Dar se pare că acțiunea celor două deosebite fabulații s-a pus pe cîntar, urmărindu-se nu atît greutatea simbolurilor, cît culoarea psihologică ce ieșea la iveală din confruntarea tumultului creaționismului nordic cu neastîmpărul existențial al himerelor însoritului Sud. Cert este că, pornind de la apariția *Faust*-ului goethean, această temă a căpătat argumente suplimentare, datorită răstălmăcirilor ideologice, ca să devină un poem național pentru ilustrarea spiritului germanic și apoi al pangermanismului, simbol apt să satisfacă ambițiile de mai tîrziu al unei întregi națiuni; în acest timp donjuanismul se închidea în bucurie stenică și solară, ca imn al beatitudinii nepăsătoare și subiect etern al dramei *giocoso*. Cariera unui Faust politizat a trebuit totuși să-și cîștige momentul necesar — răgaz pentru a-i mai crește aripile de mare mit european și a trece prin tot mai multe faze. Primele tente îndurate sînt dintre cele mai sumbre, grație coloraturii romantice primite din partea valului pesimist al lui Nikolaus Lenau (1833); aici, substanța poemului este minată în întregime de forța nihilistă a lui Mefisto. Deși această versiune nu se poate închega decît din unele fragmente rămase, pretinsa replică la Goethe a împins dragostea către crimă, iar năzuința spre Adevăr — la sinucidere; prin urmare, Natura nu a putut trimite nici un semn salvator noului Faust — altul decît zădărnicia[1].

Răsună apoi ecouri din tot mai multe țări; vom aminti, de aceea, de cîteva verigi ale unui lanț nesfîrșit ce a pregătit tonul teoriilor spengleriene.

După englezul Thomas Carlyle care, prin *Sartor Resartus* (1833), ne oferă o scriere aproape teoretică, spaniolul José de Espronceda scrie *Diavolul-lume* (1841), un strălucit poem filosofic — operă a unui luptător pe baricade de tip byronian, lăsată neterminată în plin conflict dintre ideal și realitate, viață și vis.

Urmează apariția celebrului poem dramatic *Peer Gynt* (1861) de Henrik Ibsen — populară fabulație cu unele intruziuni faustice în legătură cu ilustrarea unei călătorii de explorare a existenței, în care Diavolul își manifestă și el prezența. Pentru cîntărirea acestei opere, răspîndite mai mult prin muzica de scenă a lui Edvard Grieg, sîntem îndemnați să ne referim mai întîi la scrierea ungurului Imre Madách, intitulată *Tragedia Omului* — poem sociogonic apărut în același an cu drama marelui norvegian. Această lucrare se arată ambițioasă nu numai prin concepția ei cosmică, ci și prin cea asupra istoriei, concepții ilustrate prin periplul efectuat în travestiul reîncarnărilor cuplului biblic Adam și Eva. După un *Prolog în Cer*, același Lucifer își va continua îndrumarea sa începută sub „pomul cunoașterii", devenind un participant al *visului istoriei pămîntești*, fără ca tînăra pereche luată sub ocrotire să beneficieze, în lunga ei cale, de un sfătuitor sau un revoltat din recuzita unui Goethe sau Byron. Întîmplările veacurilor sînt îndurate cu toate elanurile de către Adam și Eva; ele vor fi zădărnicite de sinistrul partener al Infernului. După atîtea peregrinări, visul celor doi se va opri în fața porților de unde fuseseră izgoniți, trecînd prin toată filiera grotescă, regizată de către Diavol, pînă la ultima vîrstă a pămîntului. Doar instinctul patern îl va opri pe Adam să-și curme zilele. El se decide pentru lupta milenară iluminată de scînteia „meliorismului", astfel că în ultimele pagini ale poemului apar sensurile *constructive;* tot atunci ni se oferă și imaginea eternelor reveniri pe spirala devenirii, înfățișîndu-ni-se Viața ca pe o călătorie spre infinite calități, mereu crescute.

Din această perspectivă, *Tragedia Omului* lasă în umbră marea frescă încărcată de valori omenești, ilustrate în *Peer Gynt*, ce s-au dovedit mai îndepărtate de motivul inițial de pornire: alianța cu spiritul negator pentru cucerirea lumii. Fabulația ibseniană rămîne o variantă a temei *Fiului risipitor;* după o serie de renunțări în fața unor prilejuri mai favorabile, Peer revine acasă odată cu bătrînețea sa. Sub acest aspect, tema se află depășită pînă și de acele călătorii fictive, înflorite atît de darnic în romantism, a căror încărcătură de scopuri este lipsită de realizări, deși ele sînt încorporate cu toate darurile omenești. Asemenea călătorii le aflăm în legenda unui Ahasverus sau în romanul lui Novalis — *Heinrich von Ofterdingen*, dar mai puțin în *Peer Gynt*.

Nu socotim că mai trebuie insistat asupra producțiilor apărute în secolul trecut, axate pe fabulații noi și posedînd vagi ecouri faustice[1].

Și acum iată-ne ajunși la prototipul faustic, sintetizat — după atîtea interpretări artistice — în cadrul unei lucrări filosofice

[1] Șt. Aug. Doinaș — *ibid.*

[1] Poate că ar mai putea fi amintită viziunea englezului Oscar Wilde din celebrul roman *Portretul lui Dorian Gray* (1891), unde ni se înfățișează reminiscențe de pornire creatoare după principiul demonismului. Paginile sînt revelante, bineînțeles, mai mult prin strălucirea paradoxurilor, rafinamentul aforistic și o vervă scînteietoare care poate scuza toată acea sinteză elaborată a amoralismului, propagată în disprețul față de convenințele sociale.

semnate de Oswald Spengler. Metoda utilizată în investigațiile sale era veche de mai bine de un secol — metodă de care Goethe era mîndru; odată cu scurgerea timpului, s-a dovedit că se obținuse prin ea un oarecare succes, dar numai în împărăția spiritului și mai deloc în științele naturii. Ceea ce se permitea în plin romantism — cu amestecul lui de tendințe fragede, cu inversarea clișeelor și avînt liber vizionar — aceeași ieșire din tact se admite mai anevoios în secolul nostru, cînd psihologismul nu mai face casă cu filosofia în sine.

Ingenioasele interpretări spengleriene, nu lipsite de întunecimea orfică, continuau calea bătută a metodei intuitive a *fenomenului originar* goethean, bazată pe analogii și polarități, în care s-au mai adăugat și cutezanțe imaginative proprii. Ne amintim cum Goethe a creat noțiunea demonicului *gîndindu-l mitic*, adică între mit și gîndire, în care elementul imaginativ a ținut cumpănă celui abstract: în acest fel, demonicul său nu a fost creat nici ca mit și nici gîndit pînă la abstracție pură, el fiind imaginat doar intuitiv, ca pe o putere impersonală.

După astfel de tipare își va construi și Nietzsche termenii săi polari, reduși la o unică virtute: *apolinicul* și *dionisiacul* — atunci cînd își va fundamenta *Nașterea tragediei eline*. Urmînd același raționament, Oswald Spengler și-a imaginat *apolinicul* și *faustic*ul, pe care le-a opus celor două ansambluri culturale ale europenismului, personificate de istoria antichității grecești și a celei apusene[1]. Nu vom riposta față de voința reductoare la două entități a unui spațiu continental atît de mozaicat ca existență și obîrșii — dar ne vom simți îngrijorați în fața consecințelor născute din *gîndirea mitică*.

Metoda spengleriană aplicată în filosofia culturii, aidoma cu cea morfologică goetheană, utilizată în studiul organismelor vii — cu începuturi, creșteri, înfloriri și sfîrșituri — a fost folosită și de alți cercetători. Astfel, fazele „fatale" ale unei culturi au fost considerate similare cu cele ale unei plante sau ale unui organism uman, trăindu-și „anotimpurile": primăvara miturilor, vara reformelor, toamna rațional-filosofică și iarna ireligioasă a civilizației materiale. Nici un elixir nu poate ajuta revirimentul

[1] Prin *apolinic*, Spengler se apropie de termenul nietzschean: principiul existenței corpului izolat, limitat și liniștit. Prin *faustic*, explică: setea de nemărginire; inconstanța fără oprire; esența metafizică dezvoltată în polifonismul muzicii; clarobscurul; perspectiva; existența febrilă profund căutătoare, plăsmuitoare și introspectivă; cultura memorialistică; setea de cunoaștere și plăsmuire ce ține direcționarea formelor și teoriilor.

unei culturi — ne spune filosoful —, procesul istoric fiind fatal și ireversibil. Chiar dacă Natura este dominată de legi reversibile și repetabile, istoria culturii nu posedă cauzalitate exterioară, ci numai necesități interioare, organice, cronologice și inexorabile[1].

Apoi — după opiniile acestui filosof — polaritatea dintre cultură și civilizație nu se desfășoară paralel și cu valori comunicante; polaritatea lor se desfășoară succesiv, civilizația fiind doar un stadiu de materialitate, urmînd fatal culturii, ca fază finală a decadenței. Tot el spune că spațiul și cauzalitatea pot fi stăpînite de om, dar timpul și fatalitatea stăpînesc omul; fatalitatea o simți, cauzalitatea o gîndești; în sfera cauzalității poți experimenta și crea după plac, dar în a fatalității poți doar să trăiești și să mori. Fatalitatea își are puterea sa și devine după un program interior — filosofia ei este *filosofia timpului*, a epocii în relație strînsă cu devenirea, soarta, ireversibilitatea și impenetrabilitatea.

Abia acum ultimele aserțiuni se autoamendează și încep să ne pună pe gînduri.

Înțelegem că o cultură poate să îmbătrînească în termeni metaforici și că revirimentele ei sînt anevoioase, mai ales cînd în vremurile mai noi, în ciuda unei lărgimi considerabile a informaticii pe toate canalele, se dezvoltă și un îngrijorător policentrism cultural și artistic. Dar ideea impenetrabilității dintre culturi, prin simpla explicație a etanșeității între idei și între mijloacele de expresie rămîne mai greu de presupus, mai ales cînd s-a pornit de la comparația culturii cu o plantă, uitîndu-se că omul a făcut posibile altoiurile, încrucișările, mutațiile și recodificările genetice. Toate aceste construcții biologizante și psihologiste încheiau eșafodajul de pe care filosoful a izbutit să afirme că orice cultură posedă un *suflet*, însoțit de un *simbol spațial* al său și legat fatalmente de un *loc* în Natură.

În acest sens, concluziile sale privind cultura Europei occidentale au devenit următoarele: sufletul ei este *faustic*ul; simbolul spațial al acestei culturi este infinitul, iar stadiul ei de dezvoltare este marea ei civilizație, adică ultima fază de *îmbătrînire* a unei culturi care și-a istovit ireversibil toate posibilitățile. Acest crepuscul cultural vrea să exprime, într-un fel, un *apogeu*, pe care simbolul faustic l-a definit ca pe un *ce* suprem,

[1] Teoriile spengleriene sînt redate în rezumat din Lucian Blaga — *Fenomenul originar* (1925).

inimitabil, dar în același timp infirmă progresul spiritului și legitățile sociale intuite de către Goethe[1] . . .

Să lăsăm pe filosofi să fabuleze mai departe despre bătrîna Europă, întrucît bătrînețea nu irită pe nimeni, mai ales dacă atinge înțelepciunea unui Wolfgang Goethe.

Uitîndu-ne pe harta drumului pe care îl mai avem de parcurs, sîntem nevoiți să ne restrîngem în cele ce urmează doar la trei opere legate de cultura faustică, elaborate în timpurile noastre[2].

Vom începe cu *Faustul meu*, datorit poetului, eseistului și esteticianului Paul Valéry[3]. Ne-am ambiționat să ne oprim și la viziunea unui francez de vază, privitoare la acest mit, deoarece s-a apreciat cu discernămînt că marile spirite latine au fost deseori receptive la unele teme venite din nord, chiar mai înainte de a fi fost complet asimilate în patria lor de obîrșie. Din punctul de vedere al virtuozității artistice, sinteza lui Valéry, încărcată de finețe și vervă, a excelat în primul rînd prin originalitate și prin sobrietatea sa de a-și înălța imnul dorit. El invocă profilul uriaș al unui spirit cutezător, încărcat cu experiența umanității întregi, lupta sa purtînd-o nu alături de un malefic de tip medieval, ci de-a dreptul cu propriile sale imperfecțiuni, sub armura unui neînfricat demiurg. Acesta pare să fie prea generalul său mesaj. Forma în care apare el este prezentată în fragmente redate voit

[1] Nu vom contesta eleganța formulării tezelor spengleriene din *Declinul Occidentului* — lucrarea făcînd vîlvă în anumite cercuri, legată fiind și de personalitatea autorului care a proslăvit spiritul prusac. De asemenea, nu vom trece nici peste gloria filosofului care a avut meritul de a fi analizat particularitățile unor stiluri, întemeind o disciplină ca făcînd parte integrantă din filosofia culturii. Dar chiar din analizarea încadrării gîndirii sale în problema ce ne preocupă constatăm felul cum sînt dirijate unele idei în profunzime, ajungînd la grave alterări de sensuri. Într-adevăr, limitîndu-ne doar la definirea stilului culturii, observăm cum — adăugîndu-i-se metodei morfologice și intuitive goetheene și o explicație naturalistă, legată de peisaj și de simbolul sufletesc — întregul sistem de cercetare a devenit hibrid. În cultura noastră, Lucian Blaga a amendat teoriile spengleriene privitoare la stil în opera sa fundamentală — *Trilogia Culturii* —, clădind pe alte baze teoria cîmpului categoriilor abisale ale sensibilității.

[2] Sacrificăm prezentarea piesei lui Jean-Paul Sartre, intitulate *Diavolul și bunul Dumnezeu* (1951), o mare reușită cunoscută de pe scenele noastre, precum și romanul *Americanul ca Faut* (1965) de Lawrence Lee, scriere ancorată mai mult în problematica socială. Omitem de asemenea prezentarea unor scrieri unde Faust apare convertit sub o tentă religioasă — lucrări citate de Șt. Aug. Doinaș, care ne-au rămas necunoscute: ne referim la *Joi* (1950) de Fritz Hochwälder și *Apologul prieteniei* (1969) de A. Päris-Gutersloh — scriitorii de formație germanică.

[3] Paul Valéry — *Mon Faust* (Paris, 1946, Ébauches, Gallimard).

sub ipostază de schițe, în maniera în care muzica de factură impresionistă a unui Maurice Ravel caută să ne creeze diferite stări de suflet prin imagini cu începuturi și finaluri incerte — doar crîmpeie de inefabile sugestii.

Primul fragment: Pe creasta stîncoasă, aproape de un acoperiș al lumii de sub Calea lactee, sosesc, gîfîind și înfrigurați, Faust întovărășit de Mefisto care se retrage în defensivă. Eroul este preluat de o creatură monstruoasă, care izbutește să-l prăvălească în abisuri; un cadru feeric, sugerat în tente diafane, îl readuce la viață.

În fragmentul următor, îl găsim pe erou în biblioteca sa, dictînd, sub impulsul secretarei, un amestec de aforisme și memorii. Apare Mefisto căruia i se propune un pact de relații existențiale; un discipol fervent, sosit să-și viziteze maestrul, este lăsat la discreția malefică a Diavolului; acesta pregătește o întîlnire între tînăr și secretară, sub regia sa — prilej de dueluri savante, prelungite într-un dialog spumos, întrerupt într-un moment oarecare[1].

În fața unei opere de maestru neterminate — fie că este vorba de o *Pietà* a lui Michelangelo, o simfonie de Schubert, Bruckner, Mahler sau *Arta fugii* a lui Bach — oricine poate încerca un moment de sfială amestecată cu evlavie: eroismul demiurgului curmat de moarte aduce cu sfințenia. Dăm totuși cîteodată peste unele schițe de tinerețe care rămîn înghețate în stare de proiect — poate din cauza finalizării greu de cristalizat sau a unei idei eșuate din primul impuls, cum s-a întîmplat poetului de la Weimar cu ale sale *Ahasverus* și *Prometeu*. Răsfoind însă filele *Faust*-ului lui Valéry, trăiești toate incertitudinile pînă la constatarea reală că schițele acestea nu se pot încadra în nici una din categoriile enumerate. Compuse cu cinci ani înaintea dispariției sale, aceste pagini nu au fost neglijate, ci sortite premeditat să nu aspire la vreo închegare. Unele fragmente pot constitui cu succes o formă măiestrit inventată sub impulsul rafinamentului caracteristic artistului, în scopul urmăririi doar a unei punctări de momente mari prin mijloace aparent improvizatorice — opera rezultată obținînd polisemnificația unui *conținut deschis*. Încercările de acest fel abundă în plastică, unde „formele capricioase" se răsfață; în muzică, starea de fragment cultivă fobia cadenței sau discursul care se vrea trunchiat în scopul de a rotunji incertitudinea mesajului.

[1] Dialogul Mefisto-discipol despre „valorile eterne" are tangențe cu scena dintre Ahasverus și Mob din cosmopeea lui Edgar Quinet (vezi pag. 350—351).

Dealtfel, dintr-o notiță însoțitoare a *Faust*-ului lui Valéry reproducem spre edificare un fragment al poetului însuși:

„Personajul Faust și al îngrozitorului său însoțitor au dreptul la toate reîncarnările. Nimic nu demonstrează mai temeinic măiestria unui creator decît nesupunerea creaturii sale. Cu cît el o înfățișează mai vie, cu atît ea devine mai liberă . . ."

Prețiozitatea acestor explicații nu ne pare suficientă, dar prin faptul că insistăm asupra lor pe tema lui Faust în viziunea lui Paul Valéry, dovedim că nu avem obiceiul să ocolim din principiu stilul de abordare a încleștărilor unui mare secol prin astfel de scurte pasaje cu vervă de visător și calcul de criptogramă. Și totuși, citindu-l pe Valéry, cît de blînd ni se pare față de evaziunile fulgurante ce au urmat după el, cînd vidurile rațiunii au fost așezate uneori pe socluri de mormoră, ca mostre de intelectualism! . . .

Mai trebuie observat că însuși un astfel de subiect obligă la o exprimare modernă, dacă se poate: nemaipomenită. Însuși Goethe, vrînd să exprime situația nedeterminării în preajma călătoriei lui Faust în „Țara Mumelor", s-a pierdut în cuvinte în care conștiința nu mai avea nimic de reparat sau de indicat; numai astfel se explică cum poetul își părăsește eroul cînd el se îndreaptă spre aspațialitatea prototipurilor, pentru a-l prelua la întoarcere, indicînd doar printr-un hiatus canalele de comunicare cu el. Poate că ceea ce Goethe a refuzat să descrie, Paul Valéry s-a aventurat tocmai în această etapă a călătoriei, imaginînd, prin începutul poemului său, singurătatea unui fund de mare, după o escaladare montană învăluită în nedeterminarea obscurității[1].

Dar socotim mai cuminte să ascultăm și părerile unor oameni mai avizați în arta lui Valéry. Știm că apologeții săi nu au rămas fermecați doar de sclipitoarea sa inteligență cu obîrșii voltairiene; ei au văzut în el un gînditor cu darul aproape divin al proporțiilor și al dozării vocabulelor — și poate și uscăciunea unui fruct sudic, amărui și ermetic în apreciere[2]. După alte aprehensiuni, ni se arată că tocmai această artă a exprimării sale, legată de o inteligență savantă, avidă de jocuri grațioase și străvezii, dar lipsite

[1] Marian Popa — *Călătoriile epocii romantice*, București, 1972, Edit. Univers.

[2] . . . „Precis, abstract și muzical, înghețat ca un corp arhitectonic, contează prin statica desăvîrșită formală față de devenirea continuă și fluiditatea celuilalt purist: Rainer Maria Rilke" (Ion Pillat — *Portrete lirice*, Edit. Cugetarea).

de fluidul emoției, a fost cu timpul lovită de caducitate, în ciuda farmecului stîrnit printre contemporanii săi. Abundența expresiei intelectualizate, neputința de a-și sensibiliza ideile prin grai artistic au creat opere de consolare proprie, desăvîrșiri gratuite cu limpezimi de diamant, după obscure formule ezoterice, agrementate cu elegantul său scepticism . . . Faptul că a fost decretat de către oamenii vremii sale drept cel mai mare poet al Franței este explicat probabil prin ceea ce s-ar numai *fascinația inteligenței*[1].

Desigur că ne vom simți ca exilați pe un alt continent al ideilor cînd vom apărea din nou față în față cu spiritele militante vibrînd de duh „meliorist", insensibile la bezne și enigme.

Ne-am decis de aceea să nu poposim deloc în Sudul aglomerat de oameni striviți și renăscuți, cum ni-i înfățișează fresca din *Trilogia lui Prometeu* (1931—1943), opera grecului Nikos Kazantzakis.

În miezul Europei am găsit însă un spațiu mai apropiat — printr-o suficientă potrivire stilistică — de înțelepciunea și armonia spiritului goethean: acolo s-a zămislit opera scriitorului german Hermann Hesse.

Prezența lui printre noi ne va prilejui mari satisfacții artistice, chiar dacă imaginile sale se întîlnesc uneori sub alte puncte de incidență cu umbra Olimpianului.

Ispitit de farmecul frumoasei Elveții în care se izolase pentru totdeauna, Hesse nu se va înstrăina însă niciodată de germanismul său de obîrșie și nici de curcubeul de seminții din alcătuirea vechiului continent. Amenințat de civilizația crepusculară îndreptată împotriva omului — cum s-ar fi exprimat Spengler — scriitorul Hesse a rămas fidel moralismului său, sortit să se zbată retras între bine și rău, militînd doar cu condeiul — poate cea mai perfectă armă păstrată la vedere, dar și cea mai greu de mînuit.

[1] E. A. Baconsky — *Meridiane*, București, 1969, Edit. pentru Literatură. Referindu-se și la părerile criticului francez G. E. Chaucier, eseistul și poetul român caută să explice cum, în cazul marilor personalități, se petrece adesea o eclipsă a receptivității criticului, care deseori este înclinat spre o preluare globală, de îndată ce anumite laturi ale autorului abordat se vădesc uluitoare . . .

În schimb, mai tranșant se arată esteticianul Lucian Blaga în legătură cu cazul poetului Valéry, decelat sub un impas al destinului creator: . . . „Regretabilul aspect al introducerii algebrei în imagini denunță spiritele raționaliste și dezabuzate care, prin *poezia ermetică*, dorind un precipitat, se obține rezultatul unor metafore înlănțuite, fără mesaj — un joc cu reguli date și cu trucuri". (*Trilogia Culturii*, București, 1944, Fundația pt. Literatură și Artă).

În opera sa a folosit ca material de construcție crizele sufletelor din jur; oamenii pe care i-a utilizat au fost dintre cei bipolari, tensionați de răscruci, descumpăniți de legături dificile, pentru care libertatea mult trîmbițată nu poate servi la nimic dacă nu o legi de soarta celor din jur. Rareori poate gîndi astfel un singuratic. Căci tonul de ascet al lui Hesse a fost la început derutant pentru toți cei ce-l descriau ca pe un individualist retras în mizantropie nietzscheană, fără a-i fi descoperit înțelepciunea sa prematură; dar hărțuita Europă i-o resimțea din plin ori de cîte ori îi cădeau în mînă romanele sale parabolice. Acestea apăreau la intervale mai mari de un deceniu, fiindcă se pîrguiau greu între războaiele ce pregăteau stupidele lor pustiiri.

Dacă deschidem romanul *Peter Comenzind* (1904) ne izbește de la început jocul hărțuit al practicianului civic, unde nimic nu capătă valoare în afară de fertilitatea faptelor puse în serviciul comunității. În romanul *Demian* (1919), jocul unității contrariilor se desface aruncînd două umbre ce-și vor măsura fiecare contururile. În *Narcis și Goldmund* (1930) ne va surprinde apăsător amestecul de spirit și materie, cuvinte tocite de veacuri pentru toți cei ce nu știu să le facă să sune și să ne capteze prin reverberațiile lor; întrebările încep să apară la tot locul, și formulele ce se nasc macină mințile, care nici una nu se aseamănă cu cealaltă. Calea de abordare a existenței trebuie găsită: oare știința ascetului se poate opune mai cu folos legilor inegale ale Frumosului? Noianul de momente enunțate va continua să plutească într-o voită nedeterminare — procedeu parabolic drag romancierului Hesse, ce va culmina prin exemplul capodoperei sale, *Jocul cu mărgelele de sticlă* (1945). Numai aici se experimentează plenar viața din perspective în care privitorul capătă libertatea de a înconjura fiecare loc și timp, fiecare gînd; acesta este pus să călătorească atît în amintirea istoriei, cît și în viitorul utopic, urmărind din zborul păsării povestea înțelepciunii omenești. Spiritul goethean, care l-a asistat tot timpul pe autor, prinde momentul să-i sugereze posibilitatea unei lumi armonioase, tihnite, echilibrate prin îndestulare, unde cîntă frumusețea și gimnastica minții, dar unde totul își dezvăluie golul sterilității pînă la dezolare. Lupta ce se încinge ca urmare a acestui trai îndeamnă pe om la *fugă sau la întoarcere*.

Povestea aceasta cu aer de cronică, subtil urmărită la zi, demonstrează punct cu punct cum, oriunde te-ai afla, orice dorință nu se poate înfăptui decît tot prin zbuciumul Faptei, împrumutate din cealaltă parte a lumii vechi din care te-ai rupt și unde ai suferit laolaltă cu ceilalți. Oriunde te-ai afla, punctul de atins este

același, și fiecare dintre noi urmează să riște să se jertfească pentru desțelenirea drumului pe care ceilalți trebuie să-l continue, urmași întru călătoria fără margini.

În aceste pagini compacte ce arcuiesc bolta unei opere mărețe, Hermann Hesse știe să se distribuie, să dezlege întîlniri prietenești între tipologii, să lege construiri de situații-limită, stăpîn fiind pe genul cosmopeic și avînd multă experiență captată din stratificația secolelor. Aici vom găsi factorul comun dintre om și lume, sub oscilația sufletului și a impulsiunilor mereu înnoite ale romancierului. Epica sa, de formă simfonică, sudează, dezvoltă, inversează marile teme, trimițîndu-ne la obîrșiile unde altădată un Johann Sebastian Bach a clădit catedrale cu cel mai simplu material — cu aerul în mișcare...

Ceea ce ne leagă mai mult de Hesse sînt acele paralelisme capabile de joncțiuni, despărțiri și apoi de replieri la cugetul lui Goethe. Nu numai prin tragedia *Faust*, dar și prin cealaltă operă de formare a omului — cartea închinată anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister — am simțit veghea și ecoul care au edificat *Jocul cu mărgelele de sticlă*. După ultima filă întoarsă, cotinuă să-ți stăruie întrebările cele blînde: „Cum să devii desăvîrșit? Cum să devii util?"

Ți se va răspunde de undeva, dinăuntrul tău: „Să renunți la tine însuți și să lucrezi în serviciul colectivității. Cu cît mai vastă este cultura unui om, cu atît mai mari îi sînt privilegiile, cu atît mai mari trebuie să fie, în caz de nevoie, sacrificiile pe care să le întreprindă"[1].

Următorul capitol al acestei secțiuni îl vom rezerva descrierii evoluției și involuției mitului faustic în mult discutatul erau al romancierului Thomas Mann. El cuprinde multe din trăsăturile dezvoltate variațional ale temei goetheene — parodism, dedublarea eului, tentația înnoirii fabulației —, precum și prilejul parabolic de a lansa un mesaj ideologic inedit, de mare acuitate.

În ce măsură autorul a reușit opera sa, vom vedea în următoarele file.

[1] Întrebări și răspunsuri îngemănate — citate extrase din Goethe și din Hesse — menționate de Ion Roman, prefațatorul și autorul versiunii românești a romanului, apărut în 1969 la Edit. pentru Literatură universală.

5. Un Faust '20

Ultima parabolă a lui Thomas Mann

Încheiat după patru decenii de gestație, romanul *Doctor Faustus* al septuagenarului Thomas Mann se poate denumi, pe drept cuvînt, *Parsifal*-ul marelui romancier german. Substanța „muzicală" a compoziției epice nu se răsfrînge atît din materialul tulburător al ficțiunii, cît mai ales din procedeele de construcție, ajunse la apogeu. Într-adevăr, dacă mesajul transmis nu excelează prin lumină, iar unii comentatori îl găsesc prea legat de un moment istoric ce a stîrnit resentimentele autorului, edificiul în sine rămîne monumentul superb ce va uimi și fermeca multe generații de cititori.

Sub impresia ultimelor acorduri, vom rămîne cufundați ca în incinta unei arhitecturi a ideilor grave; vom amuți ca în fața unei uriașe construcții muzicale, cu teme și contrateme din care ideea centrală va reveni în cercuri tot mai largi, adîncindu-se. Fluxul domol și viguros apare ca un joc firesc de corelări și întrepătrunderi de imagini și caractere, prin utilizarea unor mixturi de procedee de expresie — dozate melodic, armonic, timbral — și prin enunțări anticipative care, pentru a fi gustate, cer recitirea întregului, cu acel interes rezervat unei polifonii riguroase.

La frumusețea și la perfecțiunea detaliilor se adaugă necontenit tot mai multe elemente decupate din viața reală; asistăm astfel la stingerea ideii de ficțiune, proiectîndu-ne acel straniu amestec de adevăr și fabulație — totul cizelat prin arta cuvîntului vibrînd de inflexiuni aluzive, sub specia unui umor desăvîrșit.

Dar noutatea cărții se traduce și prin observația că evoluția temei centrale reprezintă o reluare a unor motive din opere anterioare, originale sau de împrumut, cu deosebire că explicitările se rezolvă pe trepte superioare de către un artist împovărat de experiențele culese din vremea sa, după o lentă și înțeleaptă gestație. De aceea s-a spus pe drept cuvînt că *Doctor Faustus* va întretăia, la o lectură atentă, toate drumurile, năzuințele și problemele carierei autorului însuși; citindu-i cartea, vom simți nevoia de a aprofunda și scrierile sale gîndite anterior, pentru a înțelege felul cum a răspuns el la întrebările grave ale epocii. Vom descoperi astfel că *Muntele vrăjit* al lui Hans Castorp, ca și tensiunea Cer-Infern din *Iosif și frații săi* sînt variațiuni ale temei faustice — pentru ca prin ultimul avatar, *Doctor Faustus*, să se încheie marea critică a spiritualității germane moderne.

După cum era și firesc, critica progresistă a știut să cumpănească măreția și scăderile marelui romancier în lupta sa pentru generoase și înalte idealuri umane.

În dorința de a comunica cu un public vast și divers — observă Ernst Fischer — autorul simțea nevoia găsirii soluției problemelor sociale; în acest scop, el a folosit un amestec de uman și ironic în analizarea atentă a bogăției unei lumi ce se apropia de sfîrșit, dar de care fusese însuși îndrăgostit, apoi dezamăgit, ca să devină acuzatorul ei melancolic. Interpretînd fausticul din legendă, el avea să atace problema centrală a alienării omului, simțindu-se dator să lupte împotriva ei, după ce se acomodase cu ea.

Dar vom vedea cum, pînă la sfîrșit, romancierul va arăta multă prudență în găsirea unor căi de rezolvare, continuînd să exceleze în scrierile sale — socotite drept lăstare ieșite dintr-un trunchi comun — doar prin dezvoltarea unor serii de idei centrale; echilibrul lor oscilant va constitui în cele din urmă tensiunea dialectică a întregului edificiu din care putem trage foloasele.

Pentru aceasta, să urmărim cu atenție faptele din *Doctor Faustus:*

> Eroul narațiunii, compozitorul Adrian Leverkühn (1885—1940) se naște la sfîrșitul secolului trecut pe pămînt german, în mediul rural dintr-un centru auster al lumii religioase a burgheziei crepusculare. Cadrul familial înstărit este sugerat meticulos mai ales prin portretul tatălui, fermier de veche spiță, pasionat al textelor vechi cu înțelesuri absconse, legate de disciplina scientistă pe care o experimenta în orele sale de răgaz cîmpenesc.
>
> Fiul său va moșteni pasiunea cercetării legate de rigoarea simetriilor tulburătoare ale materiei în toate ipostazele ei, precum și atracția timpurie pentru arta muzicală și matematica speculativă. Remarcat pentru deosebita sa agerime spirituală, tînărul Adrian va fi trimis la oraș pentru continuarea studiilor, unde va fi găzduit la o rudă a sa, făurar de

instrumente muzicale. Atunci i se va deschide vocația — ajutat și de organistul catedralei, devenit mentorul său artistic pe parcursul celor zece ani de bogată inițiere în materie.
Totuși tînărul învățăcel, ajuns în preajma studenției, printr-un voit act de supunere și umilință se va decide brusc să urmeze teologia — prilej pentru romancier de a deschide porțile unui număr mare de personaje printre profesorii și elevii care au căutat să-i insufle recrudescența iraționalismului și apostazia de tip luteran. Fire de nepătruns, el va părăsi studiile începute cu atîta elan, pentru a se dedica definitiv filosofiei și muzicii, reținînd din experiențele acumulate numai sentimentul parodistic al deșertăciunii lucrurilor. Acest fapt coincide cu eșecul întîlnirii tîrzii cu o femeie decăzută, care îi va înfrîna puterea de dăruire, transmițîndu-i și o boală necruțătoare ce va deveni cheia cabalistică a creației sale artistice. În continuare, povestitorul ne dezvăluie un manuscris al eroului, datînd din timpul peregrinării sale în Italia; din acest text cu caracter confesional — care regresează în fabulos prin relatarea unui dialog cu Diavolul — rezultă zbuciumul cauzat de propria sa sterilitate creatoare, sub forma unei lupte dramatice a eroului cu sine însuși. Din dialog reiese că, pentru ieșirea sa din impas, el va renunța la orice dorință născută din sentimentul de dragoste pentru semeni, în schimbul cîștigării puterii de muncă creatoare pentru care s-a simțit atras întreaga sa viață.
Pentru ducerea la bun sfîrșit a acestui compromis, el își va impune o solitudine monahală într-un mediu asemănător cu al fermei copilăriei sale, frecventînd sporadic cercuri mondene din orașul apropiat — un nou prilej de a ni se înfățișa alte tipuri și vicii sociale.

Legile unei evoluții, care se dovediră mai puternice decît aspirațiile lui Leverkühn, îi vor accentua pînă la capăt refuzul său de a făuri o artă în slujba omului. Din această cauză, lumea îl va respinge treptat, refuzîndu-i pînă și pretențiile cele mai modeste față de viață: întemeierea unui cămin îi va fi ratată printr-o crimă, iar slăbiciunea pentru micul său nepot îi va fi crunt curmată prin moartea acestuia. După îndelungate lupte cu sine însuși, el va încerca o ultimă apropiere sufletească de lumea de care se izolase, dar în timpul unei dramatice destăinuiri în fața prietenilor, un atac de paralizie îi va întuneca mințile timp de un deceniu, ținîndu-l într-o totală inactivitate.

Epilogul zbuciumului său steril ne apare în cele din urmă ca un preludiu sumbru la cel de-al doilea război mondial.

Întreg edificiul epic al acțiunii va împrăștia mult timp sămînță de vorbă, din cauza dificultății criticului de a se așeza la locurile potrivite pentru captarea perspectivelor construite atît de abil de romancier. Există desigur pentru un drămuitor și greutatea de a călători nestingherit prin fluxurile timpurilor ce se întrețes în această amplă povestire ca un subtil material de construcție.

Cu intenția de a ne veni în ajutor, romancierul a publicat ulterior și o scriere suplimentară, intitulată *„Cum am scris Doctor Faustus — romanul unui roman"*[1]. Aici toată documentarea se desfășoară sub formă de pagini de memorii, concomitent cu procesul creator — evocările apărînd sub ample comentarii, întrerupte cînd și cînd de zăbovirea în fața momentelor istorice ale vremii.

Dar se cuvine să facem observația că, deși autorul se distribuie aici cu virtuozitate în publicist, romancier și autobiograf, exegetul trebuie să se strecoare cu prudență și prin pericolul de a capta unele influențe din partea scriitorului care, de multe ori, este tentat să te rătăcească de la adevăratul fir al mesajului său.

Ceea ce rămîne prețios din noianul de relatări ale lui Thomas Mann pe marginea ultimului său roman este gîndirea sa aforistică lucidă, din care este demnă de reținut afirmația că adevăratul rod al deznădejdii are ca substanță ultimă *încrederea în Viață*, adică tot ceea ce poate dărui ea mai de preț omului.

Citind aceste rînduri, să nu uităm niciodată că ele au fost rostite de unul dintre cele mai mari spirite ale veacului — de unul care a înțeles în cele mai cumplite vremi să păstreze încredere în Viața care merge totdeauna dincolo de destinul nostru personal.

Pentru a te apropia de simbolurile ce răzbat din această operă este necesară mai întîi clarificarea unor noțiuni din sfera largă a culturii, din care vom putea ieși crescuți chiar dacă, pe unii dintre noi, ideea centrală emisă de Thomas Mann ne va capta mai puțin în comparație cu cea din monumentul goethean. Dar nu o dată se nasc probleme captivante și din „pretextele" ce se

[1] Această scriere foiletonistică — recomandată de romancier drept un istoric al „romanului epocii mele, travestit în povestea unei vieți de artist, precare și nelegiuite" — a fost terminată după doi ani, adică în 1949 și de la o vreme apare editată ca o anexă a romanului de referință.

ivesc mai tîrziu; acestea sînt ca niște lăstare care izbutesc în cele din urmă să învăluie și să întunece ideea centrală, devenită astfel un simplu suport al rezultatelor dobîndite.

Seismograful epocii

Cititorul este invitat să parcurgă cu cea mai mare atenție acest paragraf — lung, dar indispensabil pentru înțelegerea unor probleme-cheie dezbătute într-un roman îmbibat de cultură și trăit la scara întregii societăți.

Pornind de la ideea că arta este purtătoarea amprentelor concepției despre lume a artistului și că ea angajează întreaga spiritualitate ce definește o epocă, Thomas Mann se va folosi de artist ca de un seismograf al timpului, fără însă a-l absolvi de „partea lui de vină". Cînd s-a decis să recurgă la glasul muzicii pentru a ne explica torturatul nostru secol, el a fost conștient că va trebui să parcurgă procese întregi, conjugate cu cele mai largi mijloace conotative, pentru găsirea unei oglindiri cît mai expresive prin cel mai potrivit limbaj.

Iată de ce în cartea lui Thomas Mann vom afla, pe lîngă o lecție de etică socială, și un discurs despre muzică.

Tema era scumpă romancierului, dar trebuie să recunoaștem că ea a fost stăpînită ca un amator pasionat, ca un om de cultură care nu a practicat-o, neposedînd pregătirea unui muzician autentic. Din acest motiv, unele confuzii teoretice le găsim strecurate și în portretizarea eroului acestei scrieri, care este un compozitor cu vocație, posedînd o evoluție artistică greu de stăpînit în termeni adecvați[1].

Despre această evoluție artistică a lui Leverkühn, despre curentul ideologic în care a crescut sub supravegherea profesorului său, Kretzschmar, precum și despre felul cum au fost analizate un șir întreg de opere muzicale, urmează să dăm cuvenitele explicații suplimentare. Numai în acest fel vom putea surprinde adevăratul contur al eroului mannian, precum și fețele muzicale ale veacului, dezbătute în roman.

În linii mari, patru grupuri de cîmpuri stilistice apar pe parcursul narațiunii, fără a fi citate și definite prin ceea ce posedă ele mai caracteristic:

— Impresionismul, care a depășit formele tradiționale prin dispersarea orizontului spațial, făcînd loc unui discurs lipsit de reflexivitate, compensat însă de o armonie rafinată, de farmec, fluiditate și culoare, apte să sugereze vagul efemer și inconstanța.

— Expresionismul, care a continuat tot mai cutezător proliferarea formelor — dinamica și ritmica diversificîndu-se — împreună cu creșterea agregatelor armonice și preponderența cromatismului; întregul triunghi sufletesc lucrează în polarități, sugerînd creșterea vitalității sau de-a dreptul aneantizarea[1].

— Avangardismul (la care am mai adăuga și muzica concretă, aleatorică, electronică, computerizată ș.a.), care, ignorînd tradiția, profesează supremația artistică a zgomotului imaginat pe diverse căi, detronînd forma și tonalitatea în favoarea unor efecte insolite ilustrative, legate de „ingineria sunetului".

— Tabloul înnoirilor nu poate fi exhaustiv, dar l-am socoti neconcludent dacă nu am aminti și de tentativa *constructivismului* în muzică, despre care s-a vorbit mult în *Doctor Faustus*, fapt ce a produs și o regretabilă polemică în lumea artistică: în timp ce neoclasicismul a dat la iveală lucrări pornind de la logica tradițională trecută printr-un filtru sufletesc secătuit, constructivismul, provenit din aceeași filieră, a încercat o remodelare a muzicii printr-o rigoare coborînd pînă la legitatea intimă a ei și realizînd cea mai radicală experiență artistică a timpurilor noastre.

[1] Cele semnalate par totuși a fi în contradicție cu abilitatea remarcabilă cu care Thomas Mann a conceput *muzical* scrierile sale literare, căci rareori se întîlnește la un romancier posibilitatea de redare dinamică a tuturor sentimentelor, precum și existența subtilă a rimelor ascunse, torentul ideilor parcurse în țesături „polifonice" și mai ales acel „joc cu motivele", care sînt repetate variațional în redarea evenimentelor și în întrepătrunderea caracterelor. Pe drept cuvînt s-a făcut afirmația că acest scriitor a alergat numai după *pretexte*, în scopul de a folosi în evocările sale toate dimensiunile timpului sub formă de flux și reflux ale ideilor. Trebuie însă făcută deosebirea dintre a gîndi muzical și a te exprima efectiv prin sunete și a le înțelege ca atare.

[1] Dintr-o îngustime critică s-a confundat deseori atonalismul cu expresionismul. După cum se știe, expresionismul a fost tot mai mult privit de către marii esteticieni ca un fenomen endemic în decursul istoriei artelor; identificat prin categoria „elementarizantului" pînă și în arta primitivă, în muzică el a fost depistat sporadic și la unii maeștri, ca Bach, Wagner, Mahler, Bruckner sau Skriabin. Muzica expresionistă propriu-zisă nu se poate caracteriza numai prin ignorarea tonalității pînă la pulverizare, ci prin tendințe mai pronunțate, cum sînt: esențializare, abstracție, monumentalitate, pendulare între uman și irațional — mijloace propice pentru realizarea fantasticului.

Obținîndu-se rezultate variate, dar neconcludente pentru viitor, despre constructivism sîntem îndemnați să mai reflectăm, mai ales atunci cînd vom analiza o fugă de Bach sau opera lui Leverkühn . . .

În cuprinsul amplelor dezbateri despre muzică din *Doctor Faustus* s-au ocolit, prin simplificare, cîteva probleme-cheie la fel de importante, privitoare la rolul muzicii în secolul nostru sau la preocupările și procedeele artistului modern (aspirație spre bine, universalism sau poporanism)[1]. De asemenea, nu s-a vorbit nimic despre „muzica-deșeu", legată de perspectiva momentului; ea ar fi necesitat o serie de pledoarii pentru a nu se crede că arta inferioară este generată doar de boală, ci și din unele interese de a capta mai ușor pe auditorii împărțiți în amatori de prost gust și în snobi consumatori a tot ce poate cuprinde enigma noului[2].

În schimb, ceea ce Thomas Mann a sesizat cu acuitate în cartea sa sînt acele aspecte parțiale ale *decadentismului,* privite ca suferințe la diverse niveluri ale culturii și care de obicei se refugiază pe lîngă cei lipsiți de har, rareori printre personalități. Dacă, pe planul expresiei, decadentismul apare ca o seducătoare potențare a rafinamentului, în perspectiva axiologică el îmbracă aspectul dizolvant al involuției — fenomen specific suprastructurii orînduirilor aflate dincolo de zenitul lor, în care se înscrie progresiv compromiterea idealurilor și valorilor. Decadentismul artistic implică refugiul în zonele tulburi ale eului uman, în scepticism sau relativism, exprimat în acel caracteristic limbaj tehnicizat. Diversificarea procesului s-a făcut vinovată de retragere în nihilism și însingurare, cu consecința trăirii în afara istoriei și a naturii înconjurătoare, la fel ca în fața unui pericol sau a unei aparențe înșelătoare — de unde o sterilitate ireversibilă. Bineînțeles că istovirea forțelor creatoare ale unui artist nu este numai în funcție de constituția sa deficitară, ci și de mediul și de momentul politic în care i-a fost dat acestuia să trăiască. Să nu ne mire faptul că, datorită conceptului de alienare ce a evoluat de la Rousseau încoace, s-a emis cu timpul ipoteza potrivit căreia pe măsură ce omenirea și-a sporit puterile, ea a făcut totodată să crească și forțele care o amenință[1].

De aceea, s-a făcut pe drept cuvînt observația că toate eforturile pe care continuă să le întreprindă moraliștii și anumiți oameni de acțiune pentru a „asana" arta decadentă sînt practic condamnate eșecului dacă nu se întreprinde mai întîi schimbarea feței ulcerate a societății, care să dea și artiștilor un alt sentiment al vieții.

Așadar, foarte sensibil la fenomenul muzicii în general, autorul lui *Doctor Faustus* a păstrat legături doar cu cîteva canale de care era interesat în fabulația sa, potențînd apoi informațiile culese. Documentarea devenea grea tocmai prin ocolirea ansamblului, iar dificultățile prin care el a trecut se resimt.

Romancierul a trebuit să se adreseze multor specialiști în chip de consilieri, dintre care lui Theodor Adorno; acesta i-a sugerat mai toate subtilitățile gîndirii muzicale în vederea creării tendențiosului său erou, împovărat de simboluri[2].

---

[1] Ne gîndim și la menținerea sau înlocuirea unor procedee ce oglindesc elanurile și prăbușirile omului, exprimate multă vreme prin acele teme interogative, alterate sau tensionate care au făcut epocă în postromantism; sau la înclinarea artistului modern spre evadare în cosmic sau în teluricul atît de compromis prin vulgarizarea lui (disecarea pînă la desfigurare a folclorului sau fabricarea lui lăutărească).

[2] În cadrul împărțirii arbitrare a muzicii în *grea* și *ușoară,* nu vom așeza *arta-deșeu* alături de inovațiile legate de o dezvoltare logică, dar la care s-a renunțat la forma tradițională, dîndu-se astfel naștere acelor *forme capricios-abstracte,* caracterizate prin noi semne creatoare de sugestii. Sub acest aspect, sensibilitatea noastră a apreciat cum se cuvine — în chipul omului desfigurat din plastica unui Picasso — pe depozitarul diverselor tare individuale și sociale; la fel, în ultimul limbaj sofisticat al unui Stravinsky, prin suspensiile sale grotești sau prin abilele sale evaziuni armonice, s-au putut decela expresive înfățișări demascatoare ale timpului nostru. Chiar dacă la acești doi artiști se descoperă — după un lung bilanț critic — și multă febră a experimentului care a condus la o viziune versatilă asupra vieții, rămîne amintirea geniului lor — strălucirea unor stele de primă mărime deasupra mult încercatului nostru secol.

[1] Aluzie la ambianța severă impusă omului datorită civilizației, ca efect al supraabundenței senzațiilor venite din toate direcțiile, de acolo de unde predomină viteza și violența. Mirajul captivant al științei, ce a izbutit să descentreze ideea de cultură în favoarea ei, a condus și la îndepărtarea omului din fața iluziei de totalitate, individualismul modern dezvoltîndu-se la umbra diferențierii valorilor, sub aspectul unui precipitat cultural unic. Pînă la cucerirea unei societăți organic constituite, diminuarea omului s-a resimțit din plin în această formă de criză.

[2] Theodor Wiesengrund-Adorno (1903—1969), filosof, muzicolog și estetician german, a fost prieten de emigrație cu Thomas Mann — după cum reiese din romanul memorialistic *Cum am scris Doctor Faustus.* El a militat de la început pentru un radicalism total în muzică, aliat cu un puternic simț al tradiției, sub sentimentul acut al istoriei. Operele sale de estetică muzicală au rămas actuale prin analizarea fenomenului de criză din lumea avangardei, precum: ***Filosofia muzicii moderne*** (1949); ***Disonanțe*** (1956); ***Estetica*** (lucrare postumă).

Ca filosof, devenind unul dintre promotorii ***Școlii de la Frankfurt,***

Desigur, numai în acest fel Leverkühn a putut fi urmărit pas cu pas — pînă la un punct — în activitatea sa creatoare, trecînd de la o experienţă la alta printr-o evoluţie rapidă, fiecare opuscul reprezentînd un moment de semnalizare.

Debutul şi-l face printr-o feerică pictură sonoră *(Fosforescenţa mării)* urmată de lieduri cu viziuni de coşmar; în plin proces de mistificare, el se simte atras de un refugiu în infinitul cosmic, dovedindu-şi astfel imaginaţia ascuţită *(Minunile Universului)* fără ca vreun semn din lumea reală să-l mai poată tulbura. De aceea, în anii tragici ai primului război mondial el se va preocupa de compunerea unor piese groteşti cu subiect medieval, destinate teatrului de păpuşi, în care vom asista parodistic la etalarea certitudinilor sale năruite, descrise cu arta geniului distructiv *(Gesta Romanorum)*. Drumul creator continuă printr-o derutantă sinteză între ultima treaptă cucerită a muzicii sale şi primitivismul animalic *(Apocalypsis con figuris)* — pentru ca să-şi găsească încheierea printr-un cîntec de excepţie, ca o ispăşire a unui artist care a putut să-şi înstrăineze toate valorile acestei lumi *(Lamentarea Doctorului Faust)*.

În acest mod, romancierul a izbutit să evidenţieze clar cîteva din formulele speculate la exces, culese din operele unor compozitori europeni de prestigiu, care au marcat contradicţiile secolului nostru[1]. Bineînţeles că în acest itinerariu el a urmărit cu grijă un anumit traseu, omiţînd figurile care nu puteau servi teza sa[2].

Dar ceea ce romancierul a încercat să atace frontal şi cu precădere în creaţia lui Leverkühn a fost acel curent artistic care ocupa în vremea sa un loc de prim ordin în sfera muzicii individualiste, curent de o perfecţiune devitalizată, cu puţine perspective de iradiere a unui mesaj generos. Thomas Mann a avut în vedere procedeul de compoziţie din estetica muzicianului austriac Arnold Schönberg, autorul ultimului tip de constructivism cunoscut atunci[1].

Cel ce stîrnise prin arta sa controverse atît în patrie, cît şi în Lumea nouă, unde se stabilise, s-a simţit de astă dată dator să protesteze vehement după ce a terminat lectura atentă a romanului *Doctor Faustus*. Simţindu-se direct vizat, el dovedea, din nefericire, că nu a înţeles semnificaţia cărţii, pe care o limitase la litera acţiunii. Reputatul muzician se vedea astfel tîrît într-un pamflet nedorit, în care sistemul său estetic era atribuit unui năbădăios personaj de roman, vizitat cînd şi cînd de un

---

şi-a atras critica de pe poziţie marxistă (G. Lukács) cu privire la vederile sale despre viitorul societăţii industriale; de asemenea, asupra atitudinii sale faţă de multe pagini schopenhaueriene, cărora le exaltă puterea demistificatoare, socotindu-le drept antidotul împotriva triumfalismului istoric de tip hegelian.

[1] După unii comentatori, faza muzicii groteşti a fost împrumutată de la Igor Stravinsky, sursele medievale sînt inspirate după Paul Hindemith, iar surogatul fervoarei mistice de la Olivier Messiaen.

[2] Ne referim la aprecierile avare pe care autorul le face asupra unor giganţi ai secolului nostru, ca Aleksandr Skriabin, Gustav Mahler sau Richard Strauss. Tocmai lipsa acestor termeni de comparaţie o putem socoti ca reprezentînd momentul tendenţios al criticii lui Thomas Mann sau poate numai o pledoarie neizbutită.

[1] Ajunşi la miezul argumentării cu care Thomas Mann încearcă să personifice decadenţa, socotim că este nevoie să dăm cîteva date lămuritoare, absolut necesare, despre personalitatea lui Arnold Schönberg (1874—1951), celebru muzician, mai ales teoretician revoluţionar al artei sonore, care a trăit pe terenul crizei spirituale a lumii occidentale. Posedat de starea de spirit a inovatorilor cu menire prometeică, înzestratul artist a lucrat în condiţii de grele privaţiuni materiale, socotindu-se neînţeles sau chiar un profet martirizat. Pornind de la ideea anihilării gravitării sunetelor către un centru tonal unificator şi de la desfiinţarea barierei dintre consonanţă şi disonanţă, Schönberg ajunge la punerea în egale drepturi a celor 12 semitonuri din gama cromatică, instaurînd *atonalismul* — iar printr-un radicalism insuficient justificat, va cere remodelarea discursului muzical, trecînd la abolirea formei generate de tradiţionalul tematism structurat în secţiuni şi tonalităţi mobile. După zece ani de meditaţii şi încercări, Schönberg inventează structura unei noi construcţii pe care a numit-o iniţial *„Komposition mit zwölf Tönen"*, devenită mai apoi *muzică dodecafonică* sau *serială*, care-i oferea acea coeziune necesară, răpită cu prilejul abolirii celor doi poli ai muzicii noastre tradiţionale. Compozitorul, pe baza unor reguli stabilite prin voinţă constructivă, alcătuia arbitrar *seria* din cele 12 sunete ale gamei cromatice, pe care, variaţional, o reproducea pe diverse trepte într-o perpetuă reînnoire, prin ritmări şi răsturnări. De la libertatea iniţială a atonalismului la rigoarea dodecafonismului, unde inspiraţia făcea loc unei ştiinţe aride, se observă mai degrabă un larg prilej de experimentare, decît un salt meritoriu în găsirea unor noi mijloace de expresie. Cu toată preocuparea sa de a găsi justificare în această acţiune înnoitoare prin folosirea unor argumente pe exemple din tradiţie, dodecafonismul a dăinuit totuşi, dar numai ca o problemă de estetică aplicabilă în funcţie de receptor şi talentul compozitorului. Şcoala lui Schönberg a produs şi sectanţi de diverse nuanţe, sub mirajul noului, precum şi mulţi defăimători. Igor Stravinsky a fost tentat în cele din urmă să călătorească şi el în aceste tărîmuri. În schimb, Honegger, Hindemith, Strauss s-au arătat consecvenţi în lupta lor pentru abolirea dezumanizării şi simplificării mecanice a muzicii. Dar tabăra adversă tradiţiei — dintre care notăm pe „filistinul modernismului", Pierre Boulez — duce şi astăzi stindardul radicalist al dodecafoniştilor, cu o intoleranţă trufaşă faţă de celelalte curente actuale, profesînd deconcertantul *„sansculotism"* în creaţie. În mod paradoxal, Boulez se arată a fi un fervent interpret al dramelor muzicale wagneriene, fiind acceptat în cele mai multe foruri muzicale.

Critica adusă dodecafonismului se poate rezuma la cîteva învinuiri:

diavol respingător cu care stabilise o învoială pe viață. Schönberg avea tot dreptul să se simtă atacat, căci totul era bine ticluit: gîndirea sa elaborată cu atîta caznă era descrisă în amănunțime de către acest personaj fictiv, în termenii cei mai apropiați de propriile sale lucrări teoretice. Schönberg nu suferea de boala acelui Leverkühn, nici de nebunie nu se simțea pîndit; asista de aceea plin de îndignare la denigrarea talentului său, înfățișat ca iremediabil irosit pentru o cauză iluzorie, se făcea aluzie chiar la sterilitatea sa funciară, iar muzica sa — neputincioasă de a comunica cu lumea — era înțeleasă ca o simplă investigație neizbutită, ca un act ratat fără țeluri umane. Toate aceste concluzii erau elaborate în roman pe un ton riguros și fățarnic compătimitor: se vorbea despre o muzică fluidă, nelipsită de abilități, dar rece, batjocoritoare și ternă, greu de urmărit și practic *informă* — termen de mult difuzat de o anumită critică îndreptată contra *Școlii vieneze* a lui Arnold Schönberg . . .

Ceea ce vrem să explicăm acum este sigur că Thomas Mann nu stăpînea perfect la ora cînd a putut considera constructivismul în muzică o faptă de ocară. De aceea, sîntem convinși că, pentru a lămuri care platan atîrnă mai greu în această dispută delicată, nu vom ajunge la liman dacă vom porni de la clasificările care au inundat manualele de specialitate cu o puzderie de termeni, lucru ce a contribuit de fapt la dezorientarea amatorilor de artă, în general. În paginile ce vor urma vom încerca să lămurim lucrurile, ajutați de aceeași Istorie care ne-a zăpăcit cu stiluri, valorizări și ierarhii etice. Dar pentru aceasta, vom înlocui de la început noțiunile de *vechi* și *nou* prin termenii mai încăpători de *clasic* și *manierist*[1]. Despre stilul clasic nu socotim că mai este nevoie să insistăm, astfel că ne vom opri asupra noțiunii de manierism pe care epocile istorice l-au surprins spectaculos în fazele lor crepusculare. Manierismul reprezintă saturația față de ordinea și deprinderile obișnuite, cum ar fi cele legate de noțiunea de adevăr, echilibru, perfecțiune, și nu se împacă cu catalogarea culturii în *stiluri*. Elementele compensatorii se cer înlocuite după legea ororii de vid a Naturii, prin: crearea neobișnuitului, a misterului, a stuporii, a enigmei, a interesantului; evidențierea dezordinii din Natură; corectarea dezordinii printr-o ordine ascunsă sub pavăza estetismului, prin disimulări complicate, fictive și reducție geometrică — realizînd acea structură tipică în care ordinea se conjugă cu haosul, ca în palatul mitologic al *labirintului;* încercarea de ridiculizare a naturalului prin ispita artificialului și a experimentului; obținerea ingeniozității prin deformări senzaționale, speculative și dubitative; încercarea obținerii acrobațiilor gratuite sau a echivocului neliniștitor; apetență pentru cultul paradoxului, al cerebralizării subiective, precum și al surprizei, prin speculația plăcerilor ludice. Ca simboluri mitice, manierismul și-a ales pe Proteu și pe Circe, iar ca muze — sexualitatea, nebunia, mania. Tendințele urmărite pot fi: desperarea, convulsia, delirul, bizareria, ieșirea din matcă, dezamăgirea și macabrul. Ca invertiri ale rațiunii întîlnim: strălucirile macabre în locul grației, destăinuirile în locul simțului comun, perspectiva forțată în locul contemplării normale, anchilozarea fără ieșire în locul maleabilității logice. Cultul evadărilor devine actul de predilecție sub diverse chipuri: evadare pătimașă în teluric (iubirea senzuală), evadare în transteluric (mistică), aventura cunoașterii (faustianism), evadări onirice, ieșirea din sine (dedublare), revendicări ale contopirii dintre valori, arte, senzații etc.

Trecînd în revistă aceste teme, ale căror tendințe pozitive sau negative le aflăm în majoritatea operelor de artă generate în orice rețea stilistică, vom putea înțelege acum că ceea ce a speculat manierismul este accentuarea peste anumite limite doar a *uneia* dintre teme, cu tendința de deformare a ei pînă la pragul critic.

Întrucît arta modernă uzează mult de astfel de formule, lecția manierismului urmează a ține pe artist în gardă, făcîndu-l să evite unele obstacole pentru a nu ajunge la eșec. Multe dintre aceste obstacole pot fi cu ușurință evitate dacă artistul este mereu preocupat de găsirea unei limpezimi lăuntrice în tot caierul de noțiuni care au fost enumerate mai sus; el are permisia de

---

exces de abstracție datorită înrîuririlor scientismului în artă, ignorarea ordiniii naturale și a perspectivei istorice — fapt ce a condus la ruptura dintre artist și auditor etc.

Totuși, opera schismatică a lui Schönberg va apărea la sfîrșitul secolului nostru ca o încercare generoasă și dezinteresată în comparație cu tentativele celor ce vor să înlocuiască pe creator prin computer. Pînă în prezent, s-a analizat atent și cu competență fenomenul Schönberg, consacrîndu-i-se un număr considerabil de monografii, pe o largă arie de investigații.

[1] O astfel de împărțire, radical simplificată de către Gustav René Hocke în valorosul său studiu, intitulat *Lumea ca labirint* (Edit. Meridiane, București, 1973), ne ajută, în cazul de față, la ieșirea din „labirintul" în care ne-a introdus parabola lui Thomas Mann.

Datele sintetice pe care le prezentăm în continuare pentru elucidarea problemei, împrumută unele sugestii din prefața făcută acelei cărți de către criticul de artă Andrei Pleșu.

a intra în *labirint* pînă la centrul său, cu condiția de a putea ieși din el nevătămat.

Dealtfel, marele Goethe a rostit o sentință care sună așa: *„Nu poate ajunge sus decît cel care a traversat Pămîntul și Iadul"*.

Aceasta înseamnă că și Goethe a uzat de arta manieristă, izbutind să ajungă *sus*; întreg *Faust*-ul său, și nu numai această capodoperă a sa, este îmbibat de manierism, cîteodată pînă la nesaț — situație ce ne pune într-o derută fără ieșire, căci ea a dat de lucru armatelor de exegeți din ultimii 150 de ani în găsirea noimelor și la justificarea celor 12 111 versuri și a celor șase decenii de trudă care au făcut ca Olimpianul să fie „înălțat în tării".

La aceeași concluzie ne îndeamnă și contemplarea picturii; pornind de la Grünewald la Bosch, van Gogh, Léger sau Modigliani, prinși cu toții în rețeaua diverselor stiluri, observăm că manierismul lor nu a depășit niciodată hotarul ordinii, ocolindu-și fiecare *obstacolul*. În jocul de volume al sculpturii — fie că te-ai numit Bernini, Mestrovici, Brâncuși sau Moore — echilibrul s-a dovedit a rămîne mereu intact, deși secretele ascunse ale fiecăruia au fost mînuite diferit, fie prin văluri agitate, statură monumentală, strălucirea esenței sau curbura organicului.

În ceea ce privește arta muzicală, cine dorește fioruri manieriste să-i asculte pe Bach, Wagner, Bruckner, Mahler, Skriabin, Schönberg — acești artiști chinuiți deopotrivă de constructivism, delir senzual, neliniște, ingeniozitate și evadări dincolo de pinacolele catedralelor.

În toată această înșiruire de nume nu am găsit pe nimeni care să fi generat o artă „barbară", iar dacă Adrian Leverkühn a fost învinuit de către creatorul său de această crimă, de ce l-a identificat cu părintele dodecafonismului, Arnold Schönberg? Se simte nevoia grabnică a unui fir al Ariadnei, care să ne ducă în centrul *labirintului* clădit de către Thomas Mann, sub denumirea de *Doctor Faustus*.

Din ocolul făcut pentru a da lămuririle pe care le-am expus mai sus, s-a putut deduce că există o cheie mai potrivită pentru deschiderea rostului acestei mari parabole moderne.

Dealtfel autorul ei nu a evitat să răspundă prompt și cu delicatețe că nu a intenționat defel să învestească pe compozitorul Schönberg cu tarele tristei figuri a lui Leverkühn, chiar dacă i-a împrumutat acestuia, în exemplificările sale, procedee din operele celui dintîi. Faptul dacă acest diferend s-a încheiat cu bine nu ne mai poate interesa.

Ne rămîne să aflăm unde se oprește acest joc, neintenționat sau premeditat, al analogiilor sau confuziilor și care este semnificația reală a eroului Adrian Leverkühn.

Cine ești dumneata, domnule Leverkühn?

Mărturisim cu mîna pe inimă reticențele avute la întreprinderea unei schițe de portret cît de cît coerent al unui erou literar de o asemenea dimensiune. Pînă și povestitorul vieții lui, umanistul cumpănit, precum și părintele său, un scriitor de prestanță, au dovedit slăbiciune, o optică nu totdeauna perfectă, ezitări în aplicarea tușelor și în gîndirea simbolurilor. Nu o dată i se întîmplă cititorului conștiincios să descopere întunecimi în fapte perfect logice și lumini citind printre rînduri. Dar să lăsăm la o parte teama de a nu deforma ceea ce a fost cu atîta migală gîndit vreme de o viață, sub cupola unei epoci.

Adrian Leverkühn ne apare la prima vedere ca un spirit complex, avînd un proces de formare îndelungată și multilaterală, culminînd în disciplina Artei muzicale — simbol al măreției spirituale de care s-a bucurat din plin însuși poporul său. „Fără muzică viața ar fi o rătăcire" — este o exclamație dovedită întîleaptă și rezistentă timpurilor, chiar dacă a fost rostită cîndva de către Nietzsche, cel care a fost sortit să dărîme tot ceea ce adorase cu pasiune. Trista soartă a lui Leverkühn, cu o diagramă atît de măiestrit gradată în unele privințe și din care părintele său și-a extras simbolul unei epoci la fel de triste, a născut probleme, dintre care unele controverse încă nestinse. Bineînțeles, faptul că eroul romanului a sfîrșit în demență nu poate compromite ideea că ar fi putut deveni un compozitor la fel de mare ca Hugo Wolf. Dacă l-am socoti drept un artist ros de vicii, ca Rimbaud, Verlaine și Poe, sau un inadaptabil, ca Gauguin și van Gogh, acest lucru ar însemna că nu cunoaștem pe eroul romanului, că nu i-am urmărit viața plină de temperanță și nu i-am observat consecvența sa în preferințe normale — afară de micile bizarerii care definesc nu numai pe marii artiști.

Dar poate că nu a fost un artist, ci numai un amator; căci există printre amatorii pasionați lucrători cu dăruire care au lăsat o moștenire ce a rezistat timpurilor sau realizări ce nu se depărtează de stilul vremii, cu încoronarea muncii într-un academism onest, de o valoare mai redusă în cazul cînd stăpînirea limitată a mijloacelor apare evidentă. Eroul lui Thomas Mann, departe de a se încadra printre aceștia, a fost deseori obiectul

unor lingușiri legate de ideea de geniu. Așadar, am putea risca și acest epitet, pe care i l-am putea aplica mai ales în domeniul inovațiilor sale. Or, dintre geniile inovatoare fac parte marii și pasionații imaginativi care se luptă dîrz pentru afirmarea crezului lor creator, punînd în mișcare în acest scop și un larg spațiu social pentru a convinge cu stăruință lumea de utilitatea persoanei și inovației lor. Este adevărat, Leverkühn a muncit neîncetat în domeniul artei sale novatoare, dar fără nici o putere de dăruire, de captare sau de convingere, neputînd comunica cu oamenii din jur prin limbajul său abstract și enigmatic.

Mai degrabă i-am putea atribui epitetul de artist protestatar prin felul limbajului său de șoc, întreținut, din spirit de frondă, de unii veleitari sau de snobi de orice nuanță. Dar din povestea vieții sale ni s-a sugerat îndeajuns slaba sa corespondență cu viața publică, el rămînînd — după cum ni s-a arătat — un solitar apolitic, mulțumit cu venitul său modest, dar sigur. Dacă, în sfîrșit, l-am acuza de necinste, de goană după gloria de o zi — profitînd de vremurile tulburi, de auditori analfabeți sau de ofertele impresarilor —, ar însemna să-l considerăm pe Leverkühn drept un fabricant de marfă a zilei: muzică ușoară, marșuri militare, folclor inventat sau ilustrații la filme tari — totul retribuit în aur, la predare. Dar eroul lui Thomas Mann nu avea nici o legătură cu potentații vremii, față de care, datorită vieții sale austere, nu și-a manifestat niciodată vreo indulgență. În plus, detesta prostul gust.

Dacă nu a realizat nici artă de calitate înaltă, nici de cea de duzină — atunci nu putem întreba cu nedumerire: cine este acest domn Leverkühn?

Pentru mai buna înțelegere a acestei făpturi de o conformație neobișnuită — la care se confundă aviditatea de acțiune prin *voința de a da formă*, și care este dominată în același timp de o gîndire clară ce urmărește transcendarea logicii de toate zilele — vom face apel la Hamlet, celebrul „infirm" de stil baroc.

Într-adevăr, dacă ciudata conformație psihică a personajului shakespearian s-a dovedit perfect posibilă — prin extrapolare, eroul lui Thomas Mann apare și el la fel de viu și de veridic. După cum nefericitul prinț a manifestat compensatoriu exacerbarea rațiunii și a afectivității în dauna unei voințe atrofiate, tot astfel fratele său întru nenorocire, fiind frustrat progresiv de afectivitate, a rămas pe lume sub clocotul rațiunii exacerbate și al voinței de acțiune. Amîndoi infirmi, cu triunghiul sufletesc în suferință, măcinați de rațiunea lor mereu trează, au pierit numai după o suferință continuă pentru scopurile lor himerice.

Problema hamletiană se rezuma la felul cum să acționeze în fața adevărului evident și a iubirii ultragiate; cea leverkühniană avea în vedere modul cum să se dăruiască lumii într-o vreme cînd, treptat, izbutise prin planurile sale de acțiune să ultragieze toate valorile acesteia. Eroul lui Thomas Mann se născuse, așadar, fără putere afectivă; era un suflet înghețat, incapabil să transmită celor din jur un simțămînt acumulat sau vreo valoare pozitivă de orice fel; prin compensație, avea — după cîte știm — nebănuite disponibilități pentru fapta creatoare, ajutat fiind de o minte ce a surprins în permanență, căci, cu toată firea sa distantă, a putut atrage o mînă de admiratori discreți.

Așa se explică faptul că inteligența sa, deosebit de ageră, l-a condus la investigații dirijate în ansamblu și în amănunt, cîștigînd și o anumită înțelepciune fără să aștepte bătrînețea. Iar însingurarea sa, caracteristică infirmilor, pornea dintr-un orgoliu rănit, în care izbutise să-și închisteze ultima urmă de afectivitate, întoarsă către sine, fără putere de iradiere decît cu cîteva rare prilejuri.

Îndepărtarea sa față de semeni se accentua progresiv nu din cauza conștiinței dezastrului ce l-ar fi putut aduce în existența altora prin infirmitatea sa sufletească — cum se întîmplă în cazuri cunoscute, mai ales în rîndul artiștilor sensibili —, ci dintr-un sentiment de retragere circumspectă față de elementul uman, valoare ce nu-i mai prezenta de mult vreun interes. Dealtfel, această incapacitate de dăruire, atît de subtil și aristocratic bravată, constituia marea sa *suferință intimă*, rezultată din conștiința propriei sale sterilități, pe care a căutat permanent să și-o ascundă cu grijă, consumînd, din disponibilitățile uriașe ale voinței și rațiunii sale, energia închinată creației artistice. Acest mod de activitate exclusivă, de care s-a simțit atras încă din copilărie, reprezenta dealtfel mijlocul de evadare din mizeria sa fiziologică, accentuată — după cum se știe — și de o boală necruțătoare, ivită tocmai atunci cînd încercase să-și străpungă insensibilitatea, apropiindu-se de o femeie. Același eșec îl va culege cînd își va concentra forțele spirituale asupra creației muzicale, prin tentativa de a învinge din nou insensibilitatea, încercînd zadarnic acel act de afirmare într-o disciplină atît de generoasă în satisfacții, dar fără vreo posibilitate de izbîndă în cazul său.

Pînă aici, romancierul nu a avansat o supoziție prea abstractă cînd a creat un artist frigid, lipsit de căldură și exaltare față de Natura în care intră toate stările materiei, culminînd cu viața omenească. Astfel de slăbiciuni, mai atenuate, nu sînt deloc rare și pot fi apropiate de normal; fiecare stare de acest fel poate fi

un caz capabil să evolueze și cu ajutorul stimulentelor din afară sau prin sublimări captate din interior. Ne-au rămas numeroase mesaje artistice cu har produse și de unii artiști lipsiți de armonie interioară, dar remodelați prin practicarea stimulatoare a unor vicii, dintre care unele de-a dreptul degradante...

Dar cei mai mulți dintre aceștia sfîrșesc prin a renunța cu seninătate la veleitățile lor de creatori, înglobîndu-se în aceeași sferă de preocupări, mai practice și mai prospere: profesori, cercetători, critici, impresari, editori, fabricanți sau comercianți...

Am insistat asupra acestor posibilități de redresare umană, pentru a arăta că aici romancierul a întins puțin coarda cînd a făcut din eroul său un artist fără ieșire din impas, care și-a continuat autoflagelarea pînă la deznodămînt. Dar să fim liniștiți, acestea sînt exemple foarte rare, dar palpabile și în asemenea cazuri.

Adrian Leverkühn nu a fost ajutat în evoluția sa interioară nici de mediul înconjurător; el nu a recurs niciodată la droguri, socotindu-le înjositoare pentru obîrșia și persoana sa, vulgare și nedemne de o rațiune înaltă. În schimb, a continuat să lupte cu neputința, ajutat de marea sa inteligență iscoditoare și voința sa de fier. Întrebarea rezolutivă începuse în cele din urmă să-l iscodească și pe el, după multe zile de sfîșieri, de cumpănă și chiar de seninătate: Oare nu este mai operabil să nimicești tot ce, în jurul tău, te mai poate reține, pentru a acționa în liniște, fără vane resentimente, suferințe și îndoieli?

Această întrebare creatoare și-a pus-o cu luciditate, după ce, încercînd să mimeze toate stilurile, crease pictură sonoră, revelații siderale, ilustrații de scene parodistice, coborînd pînă la răgetele speței animaliere, fără a găsi formula unei expresii satisfăcătoare care să arunce în aer concretul supărător din jur. Ultima încercare de străpungere, făcută de către Leverkühn pentru a da formă nouă artei sale, a fost realizată în însăși inima lumii. Dacă a disprețuit beția simțurilor, i-a fost dat în schimb să se folosească de cel mai riscant ferment: *negația existentului,* cu iluzia evitării tuturor compromisurilor, fără a bănui că aliatul ales în noile sale construcții nu era decît un fals cerebralism, un joc acrobatic ce gonea cu toată viteza spre neant. Nihilismul profesat de eroul lui Thomas Mann se încadra acum în acele gesturi respingătoare care reprezintă reacția unui neputincios iremediabil față de un proces evolutiv: este momentul cînd disperatul își arată micimea, dînd frîu liber răutății sale zăgăzuite, prin dezbrăcarea tuturor lucrurilor din jur de aura valorilor, pentru a le acoperi cu dezordinea sau a le lăsa pradă unui aleatorism

barbar. Creația sa avansa acum *liber,* fără contingențe, dar în schimb devenise dușmănoasă, profesînd cultul *creației cu orice preț* — floră capricioasă, răsărită pe locuri izolate, din zbuciumul unor căutări străine de puterea de comunicare[1].

Ajunsese el oare abia atunci la faza de artist revoltat? Numai în măsura în care vechiul său scepticism, neîncrederea în viață, ostentația și mai ales apetența pentru caricatură gratuită își aveau originea în simțămîntul revoltei.

În momentul însă cînd se constată că protestul său se îndrepta către ceva nedeslușit, avem de a face cu o revoltă falsă, maniacală, unde nu se pot niciodată găsi pricinile pentru care se protestează. Căci căutările sale de exprimare a acestor stări tulburi se îndreptau, după multe cazne, spre presupuse legități artistice și se bazau pe propria sa neputință, uitînd că noul este o funcție a tradiției și nicidecum o materie absurdă[2]. Muzica sa devenise în cele din urmă un izvor nelimitat al sarcasmului — rod al complexului său de superioritate — și un șir de alcătuiri ordonate geometric, similare muncii unui țesător de covoare uriașe, care ar combina culorile și liniile folosind materiale degradate. Căci, departe de a fi doar o simplă reacțiune a sensibilității unui romantic întîrziat, muzica dezumanizată a lui Leverkühn era de fapt produsul unui suflet monstruos, corelat cu patologia suferinței sale: era momentul cînd nefericitul artist ajunsese să declare că iubirea, fraternitatea și bunătatea „sînt baliverne de umanist".

Zadarnic, în momentele de răspîntie ce au urmat, compozitorul se va lăsa luminat de un drum mai ocolit, care să se îndepărteze de crezul mizantropiei sale; hotărîtoare nu au fost însă intențiile de moment, ci mai degrabă legile obiective ale unei evoluții ce se dovedise fatală.

O încercare de întoarcere și-a primit repede riposta, deoarece, ultragiată în tot ce are ea mai nobil, viața avea tot dreptul să se răzbune. În fața eșecului presimțit, rațiunea i se va trezi numai vreme de o clipă, pentru ca apoi să devină regizorul propriului său sfîrșit.

---

[1] Citatul următor poate adeveri absurditatea unei opere adresate nimănui: „O operă de artă care nu poate fi înțeleasă de nimeni este un nonsens. Goethe spunea că o operă creată nu mai aparține făuritorului ei ci oamenilor". (Alexandru Tănase — *Cultură și civilizație,* București, Edit. Politică, 1977).

[2] Amintim o definiție plină de proprietate a tradiției: „Subconștientul culturii, care ne ajută să percepem noul".

Deşi am procedat cu insistenţă la analizarea artei lui Leverkühn, cauza eşecului său — precizată printr-o carenţă în afectivitatea sa — ar putea fi înţeleasă totuşi superficial în cazul cînd s-ar pune în mod vag pe socoteala lipsei de talent sau chiar a lipsei de împrejurări favorabile; ne simţim de aceea obligaţi să întărim cu botezul nuanţelor punctul de vedere amintit mai sus, înlăturînd astfel orice răstălmăcire.

Noţiunea de afectivitate înglobează în general şi un anumit dar sufletesc de a transmite raţiunii acea armonie spirituală, responsabilă de tot ce se creează pentru cei din jurul tău, intervenind eficient asupra naturii şi societăţii.

Este cunoscut faptul că simplul intelectualism fără caratele spiritualităţii conferite de elementul afectiv poate contribui deseori la acţiuni de dezbinare sau de pervertire, pe care un om necultivat nu este capabil să le înfăptuiască. Carenţa de afectivitate a lui Laverkühn este tocmai acest decalaj dintre intelectual şi spiritual, pe care romancierul îl denumeşte „răceala" sa: acelaşi termen îl utilizează şi compozitorul, într-o autocaracterizare, pentru a-şi justifica îndepărtarea de lume, precum şi indiferentismul — tradus în persiflările sale[1].

Această răceală, pe care compozitorul pare că o bagatelizează, începuse să-l persecute, pentru ca în cele din urmă să o rezolve prin consumarea enormei sale puteri de acţiune. Faptul apare evident în monologurile interioare ale lui Leverkühn, scrise sub formă de dialog cu Diavolul — însemnări intime păstrate cu grijă şi găsite după moartea sa. Din text rezultă că ajutorul drăcesc a intervenit în cugetul eroului cu un rol pozitiv: era o formă de compensare a lipsei de afectivitate, o alinare a pustiirii sale interioare sau un mijloc de supravieţuire.

Pătrunzînd în cabinetul său de lucru, acest vizitator proteic, omniprezent şi atotştiitor îl va convinge prin sfatul său funest: „De frigul vieţii tale te vei putea încălzi numai la flacăra creaţiei"[1].

De aici reiese că intensificarea puterii sale creatoare îşi are la bază şi această fabulaţie, ca produs al imaginaţiei alterate a compozitorului, pe măsura avansării bolii sale[2].

Încheind povestea activităţii lui Leverkühn în calitate de artist creator, vom avea foarte puţin de adăugat cu privire la natura artei sale. Prin precizarea noţiunii de manierism în artă la scara de permanenţă în cultură, făcută în paragraful anterior, la care am adăugat precizările de mai sus, considerăm că avem acum suficiente elemente pentru încadrarea eroului mannian în acest mare şi tulburător curent artistic.

Cu un singur corectiv, dealtfel cunoscut: Adrian Leverkühn este un artist bolnav, care a sfîrşit în paralizie generală. Produsele artei sale manieriste posedă unele amprente pozitive ale stilului, dar şi pe cele negative ale creatorului care nu se mai descurcă la ieşirea din cursa — labirintul — în care a intrat[3]...

Prin urmare, nu arta manieristă profesată sub diferite nuanţe în secolul nostru — printre care a figurat şi vestita şcoală a lui Arnold Schönberg — a trebuit să fie încriminată şi exemplificată de către Thomas Mann, ci doar producţia eroului său, Adrian Leverkühn, bolnavul care a iniţiat o artă alienată ce poate face parte din miile de exemple mereu sporite, categorisite şi anali-

[1] „Nu am în mine nici o căldură. Se spune că vor fi blestemaţi cei ce nu sînt nici reci, nici calzi, nici căldicei. Nu m-aş putea numi căldicel; sînt categoric rece... Pentru ce oare toate lucrurile îmi fac impresia că sînt propria lor parodie?... Am fost întotdeauna înclinat să rîd în faţa manifestărilor cele mai impresionante, prin caracterul lor misterios..."

Din partea lui Serenus — povestitorul acţiunii — reproducem două mărturii: ...„Izvorul său de sensibilitate secătuit dădea un profil straniu acestui om, care se evidenţiase încă din copilărie cu un gest caracteristic: strîngea mîna grăbindu-se. ... Era un om al repulsiei, al reticenţei, al distanţei... Abia dacă era conştient de cele ce se petreceau în jur... Dar l-am iubit cu milă şi admiraţie"...

[1] Confesiunea lui Leverkühn apare în roman ca o revelaţie a unui adevăr. Procedeul lui Thomas Mann devine o replică cu semn schimbat la celebrul document găsit după moartea lui Blaise Pascal, în care el consemnează apariţia fulgerătoare a fiorului său mistic. Nu am găsit nici în comentariile lui Mann, nici în studiile exegeţilor pe marginea lui *Doctor Faustus* evidenţierea acestui procedeu parodistic, în care eroul romanului se dezvăluie posterităţii după acelaşi model pascalian.

[2] Această uriaşă capacitate de muncă este evidenţiată de eroul romanului în faţa prietenilor, în cadrul spovedaniei sale finale: ... „Dar, prieteni, atît cît eram de păcătos, ucigaş, duşman al omului, dedat la desfătări cu Diavolul, de muncit totdeauna am muncit fără să ţin seama de nimic, am creat fără odihnă, fără somn, am trudit ca să făptuiesc opere grele..."

[3] După cum am mai afirmat, arta manierismului, cînd este produsul unui rafinament stăpînit de un artist perfect echilibrat, ca Goethe, ne-a dat totdeauna capodopere, printre care şi cele mai celebre pagini din *Faust*. În ceea ce priveşte produsele informe ieşite din voinţa sisifică a lui Leverkühn, ele rămîn doar ca mărturie a unei cerebralităţi bolnave. Ce lipsea acestui creier gînditor prin sunete? Desigur, limpezimea interioară, capacitatea de comunicare în *forme*, căci rătăcirea sa într-un labirint nevăzut l-a expus în final la atacul minotaurului din poveste. Un astfel de artist nu putea decît în teorie să clădească dintr-un material amorf un templu care să lanseze umanităţii un semnal al iubirii sale.

zate de către clinicieni specialişti în materie, sortate pe producţii de literatură, plastică şi muzică[1].

Un alt fel de interpretare a cazului Leverkühn nu poate produce decît confuzii dintre cele mai regretabile.

Arhitectura de idei care reprezintă povestea vieţii lui Adrian Leverkühn a putut fi înţeleasă totuşi diferit, datorită ambiguităţilor sale sufleteşti şi constituţiei tragice conferite de către autor. Astfel, în legătură cu faptul că există la acest erou de roman o continuă detaşare de realitate, o atemporalitate specifică unor artişti infirmi, înăspriţi de soartă, fără să posede conştiinţa clară a misiunii lor, el rămîne doar *un instrument al epocii*, mai puţin răspunzător faţă de societate, de care s-a îndepărtat. El intră, pe măsura anilor, în discrepanţă cu mediul, acţionînd în gol, fără veleităţi de dominare în cadrul unei „noi ordini". El poate apărea şi ca o victimă obligată să servească într-o misiune, pentru ca apoi să fie strivit fără milă; deseori poate deveni omul ţintuit pe stîncă, fără să fi răpit focul, sau nenorocitul care întruchipează pe propriul său călău, atunci cînd începe să realizeze că este prins în vicleşugul istoriei[2].

Pe de altă parte, o voce la fel de autorizată nu ia cîtuşi de puţin în consideraţie boala acestui om atunci cînd evadarea sa din condiţia umană se face numai în sens regresiv. Înfierarea eroului lui Thomas Mann, considerat unul dintre ultimii reprezentanţi ai tradiţiilor umanismului burghez, devine categorică: „Încercarea lui Adrian Leverkühn de a evada din realitatea istorică şi de a crea o artă, o cultură cu străluciri formale, în dispreţul şi indiferenţa faţă de soarta omului, echivalează cu un legămînt cu diavolul... Acest pact converteşte orice intenţie şi faptă în complicitate cu barbaria, de care artistul burghez avea pretenţia că se emancipează"[3].

Referitor la întrebarea pe care am înscris-o în titlul acestui paragraf urmează, în completare, să mai adăugăm că eroul lui Thomas Mann mai cuprinde o serie de probleme care întregesc

[1] Dacă ni s-ar cere să răspundem ce ar fi devenit Leverkühn dacă ar fi posedat afectivitatea intactă şi ar fi fost complet sănătos, noi am fi văzut într-însul un talent evolutiv înclinat spre mari efecte coloristice, un descriptiv abundent, apropiat de sensibilitatea unor Ravel şi Respighi, cu ambiţii şi apetenţe pentru gigantismul sau miniaturalul unui Skriabin. Ca adept al schemelor, Leverkühn ar fi putut deveni un obstinat al variaţiunilor libere, dar şi un pasionat al involtului baroc şi al uscăciunilor combinatorii întîlnite la un Reger sau Pfitzner...

[2] Ion Ianoşi — *Prefaţă* la versiunea românească a lui *Doctor Faustus*, Bucureşti, 1970, Edit. muzicală.

[3] Ion Apostol — *Iluzia evadării*, Bucureşti, 1957, Edit. ştiinţifică.

ansamblul fabulaţiei şi conformaţia monumentală a romanului: legătura sa cu autorul însuşi, cu „povestitorul" şi cu unele figuri ale culturii germane.

Chemarea de scriitor a lui Thomas Mann nu pare diferită de cea a lui Goethe atunci cînd ne va mărturisi ca şi cînd ar dori să-l citeze: „Numai cel ce îşi consideră viaţa ca un simbol suficient pentru a-l exterioriza, numai acela poate fi un adevărat scriitor". Oglindirea sa în propria-i operă va depăşi cu mult modelul goethean, prin toate acele tehnici subtile de distanţări voite faţă de acţiune, de întrupări în personaje sau dedublări ale caracterelor. Cît priveşte construcţia romanului *Doctor Faustus*, pe lîngă goana sa după simboluri, ne surprinde şi acel efect de joc al analogiilor dintre eroii acţiunii, care se întîmplă să devină deseori disponibili faţă de valenţele unor personaje din viaţa reală. Bineînţeles că mirajul rezultat nu impietează cu nimic asupra focalizării titularului acţiunii sau a măririi caratelor sale.

Astfel, vom surprinde aici pe eroul romanului şi pe povestitor, cu care, în unele momente, comunică într-o identitate deplină, statornicindu-se între ei cei doi poli opuşi ai acţiunii prin „iraţionalistul dezumanizat" şi „umanistul raţionalist". Dar nu numai atît: ni se va mai revela cum cei doi poli ilustrează curentul de idei ale romancierului însuşi, care deseori ne va apărea cînd în ipostaza lui Leverkühn, cînd în cea a lui Zeitblom — adică pendulînd între clasic şi romantic, ca un raţionalist interesat de iraţionalism[1]. Aceste reminiscenţe trebuie să le percepem ca momente biografice ale autorului, legate de suferinţele şi avatarurile sale, avînd un foarte larg ecou în preferinţele pentru idolii din trecut, cu variate reflexe şi în viaţa eroilor săi anteriori. Romancierul va rămîne destul de dibaci în a distanţa confluenţa sa cu povestitorul; el îi va crea o evoluţie ideologică asemănătoare cu a sa, pentru ca apoi să îl îndepărteze de sine, făcîndu-l tributarul unor concepţii limitate şi al unor preferinţe prea moderate şi senine faţă de ale sale. Cît priveşte asemănarea sa cu Leverkühn — pe care îl respinge cu atîta severitate de pe poziţia adversă — Mann îi va manifesta acestuia o nostalgică afinitate, extinzînd indicii autocritice că multe însuşiri au fost decupate din propriul său suflet de demiurg...

[1] Ion Ianoşi, prefaţatorul versiunii româneşti a romanului, socoteşte pe Zeitblom drept filtrul artistic cu efecte de apropiere, atenuare şi distanţare a sentimentelor. Această unitate se desface pe parcurs în antinomii: el devine vizionarul catolic, cumpătat, tradiţional, adept al raţiunii şi sentimentului.

Este destul să amintim scena cînd povestitorul evocă ereditatea bipolară a eroului, asemănătoare cu a romancierului; de asemenea — descripția orașului fictiv de obîrșie a eroului, aidoma cu străvechiul Lübeck, scufundat în cel mai autentic ev mediu, de unde a purces familia Mann. Pentru ca asemănările acestea să nu le socotim întîmplătoare, mai trebuie stăruit și asupra altor influențe, venite din afara ficțiunii.

Într-adevăr, dacă în paginile sale autorul nu se sfiește să ne rostească uneori formule riscante, cu întreaga lor încărcătură de idei și de poziții ferme, în aceeași măsură pasiunile sale pentru unele mari spirite ale veacului trecut, care i-au provocat atîtea zguduiri, chemări și treziri, au lăsat în roman urme la tot pasul. Acolo vom descoperi înclinația sa pentru puterea homerică și apocaliptică a marilor scriitori ruși și mai ales admirația sa pentru Goethe, Wagner sau Nietzsche, cărora le-a dedicat studii încă din trecut, preluînd, în amintirea acestora, numeroase profiluri epice din mesajele lor, supuse apoi amendărilor sale sentențioase, mereu înnoite.

După cum mărturisea odată romancierul, Wagner a fost experiența sa cea mai puternică, determinîndu-l cel dintîi să bea din sursa concepțiilor romantice; lectura lui Nietzsche l-a ajutat să-l depășească[1]. Culminația acestui proces de aprofundare filosofico-socială a motivelor wagneriene o constituie fără îndoială romanul de care ne ocupăm aici.

Astfel, pe linia întreprinsă cîndva de către Bernard Shaw, romancierul îl va compara pe Leverkühn — reprezentant al vîrfului burgheziei — cu piticul Alberich din *Tetralogie,* care semnifică burghezia vulgară și brutală: ceea ce îi leagă pe amîndoi este simbolul procesului dezumanizării. Dacă Alberich urmărește puterea pămîntească prin acumularea aurului, Leverkühn urmărește puterea spirituală. Prețul obținerii acestor ascendente asupra oamenilor este același: renunțarea la dragostea față de lume[2]...

Desigur, la această comparație am putea să adăugăm și un comentariu suplimentar: la eroul lui Mann nu există propriu-zis o renunțare la dragoste, el fiind predispus din naștere la această

[1] Mărturisiri făcute esteticianului marxist Ernst Vischer.

[2] Se pot analiza în decursul anilor punctele de contact ale romancierului cu figura complexă a lui Wagner, urmărindu-i incidențele pînă la creația sa capitală. Astfel, în celebra nuvelă *Tristan,* Thomas Mann adîncește opoziția dintre burghezie și artă, iar în nuvela *Sîngele Wälsungilor,* împrumutînd simbolul din *Walkyria,* zugrăvește prăbușirea intelectualului izolat prin cultura sa ezoterică și sterilă spiritualicește.

infirmitate, la care va mai contribui și contaminarea cu o boală nefastă. Din acest motiv, Leverkühn se poate compara mai curînd cu Klingsor, eroul din *Parsifal,* cel ce s-a mutilat — spre a rezista tentațiilor — în vederea obținerii puterii prin magie[1].

Oricum am nuanța acest simbol, rămîne însă cert altoiul wagnerian la noul Faust căruia romancierul i-a insuflat o sumbră indiferență a simțurilor, acoperită tragic prin acel eroism al unei proliferări artistice sterpe, pentru a putea rezista respingerilor tot mai ostile ale lumii.

Faptul că romancierul va găsi încă din tinerețe capacitatea de a se exprima prin mituri — și aceasta nu din dorința de a se plasa în afara istoriei, evadînd din realitate sau simplificînd-o prin mistificare, ci dintr-o reacție împotriva naturalismului vulgar — îl va alătura solid crezului estetic wagnerian. Dar nu numai prin astfel de simboluri — la care s-ar putea adăuga alternanța de limbaje și tehnica laitmotivelor — a transformat epica sa în adevărate subtilități de expresie, tributare Titanului de la Bayreuth, ci prin însești tendințele marelui romantic spre rafinament și ascuțire spirituală, odată cu acea nuanță morbidă a destrămării. Primele semnale primite de către Thomas Mann de la Wagner au rămas cele legate de problema liniștirii voinței vitale, soluționate în dramele muzicale ale ilustrului compozitor prin două căi divergente: cea prin împlinirea dorinței distrugătoare — *Tristan* — și cea prin înfrînarea ei stoică — *Parsifal.*

Tangențial cu această temă, romancierul a fost sedus și de fiorul utopic al lui Friedrich Nietzsche, și aceasta încă de la primul său roman, *Casa Buddenbrook;* aici simbolizase în Hanno, ultimul ei descendent, decadența unei familii, privită ca o autodistrugere operată lent prin întoarcerea instinctului vital împotriva lui însuși. Destrămarea se producea ca o urmare a ascuțirii rafinamentului care condusese la negarea vieții — la acea liniștire a voinței vitale pînă la triumful morții. În același roman apărea, prin Thomas Buddenbrook, o altă față a iraționalismului, care avea să meargă dincolo de granițele umanului la afirmarea nestăvilită a vieții. Aici i-a fost dat tînărului scriitor să trăiască, atent și pe viu, evoluția lui Nietzsche în calitate de urmaș al lui Schopenhauer — de la negarea pesimistă a vieții în numele spiritului la afirmarea frenetică a ei împotriva spiritului[2]. Reluînd această temă de început de carieră, după o viață de om — ca o punte peste decenii ce avea să lege preludiul de

[1] Vezi aliniatul 4, pag. 419.

[2] Mariana Șora — *ibid.*

epilog sub semnul lui Nietzsche cel zdrobit de excesele vieții și ale spiritului — autorul înțelepțit va zugrăvi, în al său *Doctor Faustus*, imaginea decadenței întregului său popor prin aceeași voință de viață și de putere. Această denunțare a crimei împotriva vieții în numele vieții, ca o barbarie nelegiuită, reprezenta tocmai riposta vehementă a romancierului față de cugetările nitzscheene, răstălmăcite în doctrina nazistă, predicată ca o justificare a dezlănțuirii instinctelor cele mai joase.

Așa a devenit Leverkühn și un erou nietzschean sau chiar încarnarea însăși a nefericitului filosof, după cum îl cunoaștem din datele sale biografice: înarmat cu cea mai înaltă intelectualitate — grefată pe un trup contaminat luetic încă de timpuriu — cu un profil sufletesc cumulînd egoismul cu asceza, autocunoașterea cu autodestrămarea, intransigența morală cu numeroase concesii. El va irupe în epocă cu o sete de descătușare nemaiîntîlnită, tocmai fiindcă simțea în străfundurile sale și ale societății o amenințare surdă a sterilității, demascată de el sub formula echivocă de „lipsă de stil"; de aceea el va cere cu glas profetic revitalizarea dinamismului creator al omului, prin euforia pernicioasă a negației.

Drumurile lui Leverkühn și Nietzsche nu vor fi scutite de reveniri; acestea le vor da și mai mari decepții prin primirea unor necruțătoare avertismente din partea propriilor condiții de creatori bolnavi. Pînă la destrămarea lor finală, ei vor deveni soli ai apostaziei, lovind pe rînd în trecutele lor pasiuni, cu pretențioasa ambiție de a propovădui un nou mod de a percepe lumea[1].

[1] Se poate considera totuși că situarea lui Leverkühn alături de Nietzsche poate constitui un abuz din partea lui Thomas Mann. Nietzsche nu a fost nici măcar „un seismograf al cataclismului", cum a afirmat cu alt prilej romancierul. Căci, făcînd abstracție de răstălmăcirile ulterioare ale unor profitori tendențioși, specialiști în „valorificări", care au deformat pînă la caricatură brutală ideea de *supraom*, se poate considera astăzi că părerile lui Nietzsche nu diferă antagonic de cele ale lui Goethe cînd acesta și-a personificat în *Faust* pe eroul său civilizator. Nietzsche, mergînd mai departe decît poetul de la Weimar, operează cu curaj doar cîteva retușuri: supraomul său înlocuiește pe Dumnezeu și devine propria sa divinitate, manifestîndu-și prin aceasta libertatea, imaginația și forța, și utilizîndu-și impulsurile sale umane cele mai grandioase — dar fără a-și exercita superioritatea de supraom *asupra altor oameni*. Este de menționat în plus că această viziune nietzscheană era doar o alternativă a sa, gîndită în epoca meschină în care i-a fost dat să trăiască: cealaltă alternativă a poetului-filosof fiind starea de depresiune, marcată de melancolie — reversul entuziasmului pe care l-a preconizat utopic în filosofia sa.

Prin urmare, voința de putere asupra altora, cu împărțirea lumii în

Ni se pare că a sosit momentul potrivit să arătăm că din acest simbol artistic creat de Thomas Mann, cu toate aspectele sale sumbre, se detașează și un lăstar viguros care are darul să ilustreze cu o mare forță de generalizare condiția creatorului, privită cu obiectivitate ca un dat fatal al omului care se ia la trîntă cu viața pentru a o transcenda. Sacrificiile sale legate de însingurare, renunțare și efort continuu îl alătură categoriei „damnaților", chiar dacă operele lor cîntă lumina vieții și a spiritului — sau numai negarea lor[1]. În aceste condiții Thomas Mann a simțit tainic că în orice artist — și deci și în adîncul propriului său suflet — dăinuiește cîte o umbră sau fărîmă din al său Leverkühn, pe care va trebui să o îndure aievea de-a lungul existenței sale. Chiar dacă romancierul a declarat că prin *Doctor Faustus* el a întreprins definitiva sa despărțire de Nietzsche, acest lucru nu s-a dovedit a fi în întregime real, din care cauză el a continuat să suporte învinuirea, din partea diverselor tabere de critici, de a fi continuat să-și îndrepte atenția asupra aspectelor negative ale vieții, la fel ca în primele sale scrieri.

Vom mai insista de aceea asupra faptului că artistul Thomas Mann, dublat și de un observator lucid, a fost constrîns, datorită epocii în care a trăit, să scruteze mai atent viața pe toate părțile spre a o putea defini, pentru a-i reda măreția și decadența. Sub acest imbold — zăbovind mai mult în imperiul bolii și al morții — scriitorul nu se înconjura de antinomii fictive, prejudecăți sau idei false, ci, inspirat de pilda unor vieți elevate, el a continuat să gloseze, înconjurînd cu o aureolă fascinantă nu noțiunea de boală din vocabularul clinicienilor, ci dezechilibrul fiziologic, considerat de el drept ferment cultural. Despre această curioasă divergență dintre creație și mecanismul unei sănătăți perfecte, observată cu atenție nu numai la Nietzsche, dar și la Dostoievski sau Hugo Wolf, scriitorul va căuta cu încăpățînare

călăi și victime, nu a fost autentica viziune a nefericitului filosof pentru a fi opusă cu adevărat idealului faustic. (În acest sens Marian Popa pledează și în prefața la *Poezii* de Fr. Nietzsche, București, 1980, Edit. Univers.)

[1] Aici romancierul este înclinat să ne convingă că raza de acțiune a necruțătoarei legi ce guvernează pe artist pare a atinge pe toți cei care încearcă să se apropie de acest „damnat", împărtășindu-i soarta. În această privință există un pasaj din Albert Camus, care atinge același gînd din narațiunea lui Mann: „La mulți oameni, focul de eternitate care-i devoră poate să ardă și inima celor ce-i înconjoară"...

să ne convingă[1]. Și nu va mai trebui să ne mirăm cînd Thomas Mann, referindu-se odată la suprasensibilul Hanno și la introvertitul Leverkühn, ne va afirma, cu acea caracteristică ironie disimulată, că fără acești decadenți și alții ca ei omenirea nu ar fi făcut un pas înainte din vremurile diluviale, chiar dacă eroii aceștia au pierit sub loviturile necruțătoare ale vieții.

Un Faust eșuat

Thomas Mann a depus din vreme o muncă dintre cele mai migăloase pentru ca eroul său să fie plămădit după tipare total diferite de cele clasice. Trebuind să zugrăvească o altă epocă a patriei sale, nu de puține ori personajul a încăput cu anevoie în patul procustian al legendei sau al scrierilor sale anterioare. Am văzut că mulți ani înainte de zilele creației textele lui Goethe i-au fost într-un fel călăuză, și aceasta în scopul de „a nu avea vreodată nenorocirea să se găsească în împotrivire față de dragoste și viață". Dar paginile pe care romancierul se pregătea să le scrie aveau să devină, pe măsura creșterilor în greutate, o poveste din ce în ce mai sumbră, pentru ca în cele din urmă să evoce o eclipsă solară ireversibilă: viziunea sa atingea — în unele privințe, fără voie — acel *Untergang des Abendlandes*, profetizat în mod gratuit de către filosoful Spengler.

Unele momente din atmosfera legendei s-au menținut doar ca reziduuri: ne gîndim la episodul spovedaniei finale, sub veșmintele unei întîmplări realiste, al cărei erou a fost acel nefericit, pregătit să ajungă treptat în preajma demenței, și apoi mulți ani un cadavru viu. Tot apropiată de legendă rămîne și prezența cîinelui Praestigiarius, prieten nedespărțit al lui Faust, pe care-l aflăm în copilăria lui Leverkühn sub numele de Suso, iar mai apoi — sub numele de Kaschperl, pe vremea cînd eroul se exilase voluntar în domeniul rustic de la Pfeifering. Mai stilizate ni se prezintă aparițiile cu rol de *fatum* modern ale misteriosului Negator sub masca unor personaje de intervenție și de îndrumare a vieții eroului, după o linie nefastă dinainte trasată, fără posibilitate de abatere. În ceea ce privește *adevărata* convorbire cu Diavolul, se știe cît de circumspect a fost centrată ea în roman, fără să facă parte propriu-zis din fluxul „povestitorului"; ea apare doar ca un episod consemnat de Leverkühn, imaginat și transcris pentru posteritate, și considerat ca un fruct posibil al unei dedublări de conștiință. Aici romancierul — după ce a lăsat să se strecoare cu discreție fantasticul în romanul său social — uzează și de anumite ambiguități, unde prezența supranaturalului rămîne o posibilitate.

Socotim important, în cele ce urmează, să ne ocupăm de unele interpretări specifice ale simbolurilor lansate de romancier, în care el caută unele prilejuri de parodiere, odată cu încercarea de suspendare a existenței mitului pozitiv al lui Faust.

Vom începe cu paralela dintre cuplul Faust-Mefisto și cel al lui Leverkühn-Samael.

Îl cunoaștem pe Faustul goethean ca pe un savant nesățios care, prin dorul său de cunoaștere și cu ajutorul spiritului negator al partenerului său, și-a mărit potențialul creator, luptînd pentru continua dezvoltare a lumii; activitatea lui s-a îndreptat astfel către justificarea acesteia, prin dezvăluirea conexiunii trainice dintre teluric și transteluric.

Noul Faust este Leverkühn, un artist savant și nesățios, care a pornit de la aprofundarea obstinată a științelor și a teologiei și care, prin setea sa de cunoaștere și cu ajutorul spiritului negator al partenerului său, și-a mărit potențialul creator, luptînd pentru continua dezvoltare a artei; dar activitatea sa devine imperativul categoric fără scop al unui spirit egotist.

Argumentul tragediei goetheene se poate reduce la înfățișarea unui spirit luminat, doritor de a-și depăși rațiunea, avînd partener pe spiritul negației și drept ponderatori afectivitatea și voința, care îl vor conduce la cucerirea fericirii de a fi folositor semenilor.

Argumentul romanului mannian urmează să-l descoperim pe baza acelorași relații: înfățișarea unui spirit luminat de artist, incapabil de a-și depăși rațiunea, pradă unei boli evolutive ce-l va distruge treptat, anihilîndu-i afectivitatea în schimbul unei

[1] Pledoaria pentru boală riscă să capete proporții cînd romancierul o vede idealizată ca pe o răzvrătire împotriva legilor Naturii, devenită apoi izvor de fecunditate prin acele forme desprinse din ea și remodelate în creații artistice. În funcție de noblețea omului, boala poate deveni astfel izvorul unui surplus de forță, generatoare de valori; de aceea există și o astfel de muncă stimulată de boală, dar și împotriva ei... Dominîndu-și omul dintr-însul, artistul poate din cînd în cînd să-și învingă și boala, restituind lumii ceva din această luptă... Astfel, o sănătate șubredă ascute darurile artistice *(Tonio Kröger)*; fragilitatea fiziologică contribuie la elanuri spirituale *(Hanno Buddenbrook)*; cînd elanurile sînt obținute în complicitate cu puteri dizolvante, devin ucigătoare... *(Moartea la Veneția, Muntele vrăjit, Doctor Faustus)*.

voințe uriașe ce-l va conduce la crearea unei arte iluzorii, fără auditoriu.

Discrepanța dintre viziunea goetheană și cea manniană apare și mai evidentă dacă adîncim profilurile celor doi protagoniști.

Faust, reîntinerit după pactul încheiat, este imaginat de către poet ca reprezentînd umanitatea creată pe o bază nouă, în timp ce Leverkühn, după ce Diavolul l-a vizitat, este înfățișat de către celălalt autor ca fiind tot mai rătăcit într-o lume în precipitare, a cărei victimă și colaborator inconștient se va menține pînă la capăt. În vreme ce Faust găsește supremul sens al existenței, Leverkühn se scufundă tot mai adînc în solitudine, gustîndu-și amarul în invocarea tînguitoare a morții, ca o dezicere a ultimei picături de noblețe umană. Regenerarea dobîndită de către Faust a stîrnit o intensă participare la viața netrăită altădată, dar și o supremă dăruire — în timp ce marea putere de creație, redobîndită de către Leverkühn, l-a izolat și mai mult de semeni, lăsîndu-i drept tovarăș doar fatala sa boală. Romancierul, prin tușele magistral aplicate pe portretul eroului său, izbutește totuși, deși fugitiv, să ne amintească o frîntură din tradiția genuină a imaginii primitive faustice prin specularea laturii sale negative, îndreptate spre asocial și apolitic, cu scopul de a simboliza la scară mare criza unei întregi generații înstrăinate, cufundate în barbarie[1].

Este momentul să ne întrebăm, cum a izbutit Thomas Mann să transforme, cu atîta forță expresivă, pe eroul nordic de mare prestanță într-un *Faust eșuat?*

Răspunsul categoric este acesta: prin renunțarea la tot ceea ce Goethe a investit în ideea sa despre *demonic*. Dacă mai urmărim încă o dată cu atenție întreg eșafodajul *Faust*-ului mannian, vedem că sensul demonicului și felul cum forțele acestuia au fost investite în eroii romanului său au căpătat altă turnură, suportînd și riscul de a semăna unele confuzii de termeni. Într-adevăr, Leverkühn din portretul autorului său este un demonic de nuanță mai puțin goetheană, putînd fi considerat, în mod forțat, un *caz-limită;* posedă și el acea putere sufletească bipolară, alcătuită din tendințe creatoare și distrugătoare — caracteristică ce definește perfect pe acest erou torturat de inteligență, ca și de boala sa necruțătoare.

În ceea ce privește pe Samael, romancierul a văzut în el personificarea exclusiv a distrugătorului, adică a *satanicului* prin excelență, după tradiția biblică, cu toate nuanțele privitoare la negativitatea, sterilitatea și fatidismul său.

Pentru înțelegerea rolului lui Samael în viața lui Leverkühn, vom apela iarăși la *Faust*-ul goethean: în timp ce Mefisto reprezintă pentru partenerul său spiritul negator fecund, dătătorul de forță și motorul pe toate fronturile în creație, noul diavol transmite lui Leverkühn o totală răceală sufletească, exaltare și măcinare vană, la care se adaugă *înstrăinarea* — absolut necesară activității sale inutile și pernicioase. Prin urmare, avînd intenția de a-l crea pe Leverkühn după un chip gîndit în toate amănuntele, Thomas Mann a imaginat și un diavol care să-l „slujească" tendențios, după vrerile sale. Așa se explică faptul că romancierul a putut respinge cu o deosebită ironie fabulația goetheană despre Mefisto, în care Diavolul apare ca un rău necesar în colaborarea sa cu omul european, pentru mai bine; în narațiunea sa, Mann a înlocuit saltul abil de dialectician al lui Goethe, pentru a se întoarce la banalul *Necuratul,* acel personaj nu prea bine definit din galeria *Vechiului Testament,* care a lăsat vădite urme în frescele medievale, odată cu „vizitele" sale terifiante, aducătoare de boală, coșmaruri, înșelătorii și desfrîu. Prin intervenția acestui „senior al verminei" în mijlocul romanului său, scriitorul a izbutit să-și arunce o privire ageră asupra istoriei reacțiunii germane, clădite tocmai din desconsiderarea oricărei psihologii și înlocuite total prin ordinea miticului nihilist, în travestiul lui Samael.

În ceea ce privește confuzia de termeni de care am pomenit, ea se referă la faptul că Mann a considerat pe Samael drept un demonic, cînd în realitate manifestările sale erau fără îndoială *satanice*[1]. Dealtfel, toate aceste schimbări de nuanțe efectuate de romancier cu privire la demonic și-ar fi putut găsi un suport teoretic în studiile lui Paul Tillich: dacă ar fi fost cercetate, el ar fi aflat acolo termenii puși la punct fără greș[2].

Prin aceste lungi dar necesare puneri la punct, putem în sfîrșit privi mai realist și în totalitate pe eroul mannian, așa cum a fost gîndit și mînuit.

Temperament demonic de o nuanță aparte, fără să facă parte din familia eroului goethean, Adrian Leverkühn poate fi socotit drept un avatar degenerat al mitului faustic: înclinat spre creație și distrugere, acest înfăptuitor dobusolat a creat o operă

[1] Ion Ianoși — *Prefața* la versiunea românească a romanului, București, 1970, Edit. muzicală.

[1] Din convorbirile sale cu Eckermann, însuși Goethe socotea pe Mefisto *antidemonic,* fiind „o ființă *mult prea negativă*".

[2] Paul Tillich — *Das Dämonisch,* Tübingen, 1926, Mohr Verlag.

pornită la început în spiritul deformării manieriste, care pe parcurs va eşua sub acţiunea bolii şi prin potenţarea laturii sale negative, sugerate prin alegoricul Samael.

Despre simbolismul romanului, al cărui centru îl stăpînim acum îndeajuns, urmează să adăugăm observaţii finale.

Pentru cine nu are darul citirii printre rînduri, totul pare relatarea unei biografii a unui sărman artist, dozată cu unele momente voit asamblate din alte vieţi, mai mult sau mai puţin semnificative. Însuşi povestitorul cronicii lui Leverkühn, înfricoşatul Serenus, nu pare a înţelege mai mult, mulţumindu-se la sfîrşit să închine o rugăciune de iertare pentru un nefericit care a trudit într-un laborator de alchimie, fără vreun scop exterior sieşi. Dar dacă admitem că romancierul gîndeşte filtrat prin Serenus, observăm cum se străduieşte să strecoare mereu neîntrecuta sa putere de analizare a păturii rafinate, care întruchipa la acea oră intelectualitatea germană, mai precis: conştiinţa încărcată a celor care au contribuit la alunecarea ţării pe panta disoluţiei morale, într-o vreme cînd spiritul faustic pierise cu desăvîrşire[1].

In schimb, acea intuiţie referitoare la puterea regeneratoare a unui popor — care a mai dovedit o dată că poate să renască şi din cenuşa unor războaie demenţiale — bătrînul Thomas Mann se pare că nu a avut-o, la fel cum nu a fost posibil să întrevadă renaşterea Faustului său după ce-i ferecase atît de categoric cheile izbăvirii.

[1] Mariana Şora — în eseul său despre Thomas Mann — sugerează o explicare a *vinei germane* prin simbolul lui Leverkühn. Ea porneşte de la faptul că, deşi la Leverkühn există polarităţi faustice, precum şi legături cu Diavolul, totuşi năzuinţele sale se află departe de viziunea goetheeană, ele izvorînd dintr-un orgoliu pur gratuit, luciferic. În schimb, eroul lui Mann personifică pe un Faust decăzut, care a recurs la Infern pentru revitalizarea dinamismului creator, întocmai ca Germania care a încheiat pacte fatidice în căutarea unei puteri nelimitate. Împovărat cu o malignă zestre genetică şi pradă unei încătuşări sterilizante (otrava solitudinii, stîngăcia provincială etc.), Leverkühn, la fel ca poporul său, a încercat acea străpungere (*„Durchbrück"*), adică tentativa de a irupe în lume, avînd drept jalnici idoli autoritatea şi violenţa. Sufocarea lui Leverkühn este explicată într-un context sociologic legat de epocă, iar activitatea sa — cu preţul exaltării şi al bolii; exaltarea şi vidul interior — ca două extreme ale aceluiaşi substrat — l-au condus la o euforie pernicioasă, terminată cu obnubilarea minţii. Sentinţele Diavolului — acel *alter ego* leverkühnian — au oglindit gîndurile întregului panopticum al înaltei societăţi germane, care — prin teorii absurde — au contribuit la dezastrul inevitabil şi cufundarea ţării în oprobriul universal. *(Unde şi interferenţe*, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1969.)

Dar să nu ne grăbim. Thomas Mann iese din ascunzătorile sale de abia în ultimele pagini, atunci cînd se ocupă mai sentimental de eroul său[1].

Există la finele romanului episodul pe care scriitorul l-a gîndit cu deosebită grijă şi prin acelaşi condei conspirativ, aruncînd în viitor o simplă sugestie, ca pe o „lumină în noapte". Căci în ultima compoziţie a lui Adrian Leverkühn, dedicată de astă dată legendarului Faust, muzica sa este imaginată ca una care să nu mai reverse batjocura asupra lumii, ci — ca niciodată — plînsul omenesc al unui ins lovit de soartă. A fost singura clipă cînd nefericitul artist simţea că trebuie să comunice cu lumea prin arta sa, iar în nesăbuita convocare a unor cunoscuţi a încercat chiar o spovedanie[2]. Prăbuşirea sa, urmată de o agonie prelungită, îi va preschimba atunci chipul pînă la nerecunoaştere: nu a mai rămas prea mult din acel Adrian Leverkühn, cel ce trăise într-o lume fără transcendenţă, însingurat, fără speranţă, profesînd mereu un relativism complice între ideea de bine şi de rău şi culegînd furtună după ce a semănat vînt. Ni s-a lăsat nouă, cititorilor, opţiunea de a judeca suferinţa cumplită a lui Leverkühn ca acea punte de întoarcere pe care au păşit pelerinii reveniţi cu toiagul înfrunzit, în urma lui Tannhäuser.

Fără încredinţarea că Diavolul va rămîne pînă la urmă singur, Thomas Mann nu a avut niciodată speranţa unei umanităţi regăsite într-o patrie încercată de dezastru.

Căci în acele zile tulburi cu greu se puteau desluşi forţele — de interese diferite — capabile să salveze patria scriitorului exilat. Acesta se înfiora la gîndul catastrofei pe care raţional *o dorea* pentru a pune capăt unui ruşinos capitol de istorie, neîncetînd să trimită de departe mesaje de dragoste poporului german. Era prea ros de resentimente, dar observa cu luciditate, în comentariile sale, că războiul nu poate ajuta cît o revoluţie în interiorul ţării sale; credea în ea şi o aştepta ca pe o izbăvire. Poate

[1] Afirmaţia autorului ne apare semnificativă: „Niciînd n-am iubit o făptură născocită ca pe el: nici pe Thomas Buddenbrook, nici pe Hans Castorp, nici pe Iosif, nici pe Goethe din *Lotte de Weimar*, poate cu excepţia lui Hanno Buddenbrook".

[2] Clipa cînd Adrian Leverkühn şi-a arătat în faţa prietenilor partea sa luminoasă ivită din umbră a fost însoţită de un suspin ce i-a înghemţat ani întregi pe buze. Acest act întîrziat, dar fatal, deosebit de tulburător, poate fi socotit ca una din marile reuşite ale artei lui Thomas Mann.

că de aceea unii exegeți văd în activitatea sa o nehotărîre de ordin ideologic care se răsfrînge și în atitudinea sa oarecum echivocă față de personalitatea eroului său, privit de pe poziția unui idealism prea ferm. Demn de semnalat rămîne faptul că Thomas Mann, considerîndu-și cartea sa de bază drept o „critică germană", s-a arătat deosebit de receptiv la interpretarea mitică a „demonicului" distrugător în cultura țării sale, urmărindu-i isprăvile în artă, în religie, cît și în realitățile sociale de masă.

Soluțiile sale nu pot fi socotite radicale, cu atît mai mult cu cît lipsesc din ele prea multe sugestii sau speranțe de îndreptare, fără de care nimeni nu poate privi cu seninătate ziua de mîine. Au rămas, fără a fi puse în valoare în critica sa, cele două mari „demonii" ale timpului nostru, nelichidate încă în întregime, dar la fel de irațională. Este vorba de șovinism și de capitalism.

Aici scriitorul ar mai fi avut de găsit teme la fel de elocvente pentru definirea „vinei germane".

6. Faust între muzică și plastică

Premise estetice

Trecerea legendarului Faust pe tărîmurile altor limbaje expresive decît beletristica începuse mai demult, și anume prin teatrul de marionete; ea va continua cu baletele italiene, cu spectacolele de operă engleze, franceze și germane, culminînd prin lucrările simfonice și de cameră germane. În toate aceste producții ale artei muzicale s-a urmărit ilustrarea doar a unor *momente* din tragedia goetheană sau a unor adaptări inspirate după surse folclorice. Cîteva nume ilustre de compozitori care au rămas înscrise pe copertele acestor opusuri vor străluci veșnic prin arta lor creatoare de stil, căci tentația de a ridica monumente unui astfel de subiect a fost foarte vie; mai mult decît atît: ele au contribuit la dezvoltarea muzicii. Dar din cei peste 30 de autori semnalați pînă în prezent au rămas doar vreo zece care să merite să fie valorificați în viitor[1].

Vom începe prin a înfățișa cîteva date asupra complexității temei faustice spre a arăta dificultățile întîmpinate de muzicieni la încorporarea ei, pentru ca apoi să schițăm acele realizări care au rezistat timpurilor. De la început facem observația că puțini compozitori s-au preocupat de cheia autentică a mesajului, zăbovind doar asupra laturilor pitorești sau la momentele lirice. Puțini au atins, în acest sens, natura conținutului filosofic al temei — preocuparea pentru ansamblu sau cel puțin pentru miezul dramei care să-l sugereze ca moment stilistic rămînîndu-le străină.

Deși tema ce trebuia atacată era tocmai pe măsura artistului

[1] În ceea ce privește prezența lui Faust în artele plastice, acest subiect nu a ridicat probleme deosebite, iar mulți pictori și gravori celebri s-au întrecut în scene și portrete — cele mai multe servind la ilustrarea tragediei lui Goethe.

marelui secol XIX, fie că acesta era poet, muzician sau pictor, faustianismul — înflorit exploziv în romantism — prezenta unele trăsături latente distinctive în arta germană cu mult înainte ca gînditorul Wilhelm Schlegel (1767—1845) să coboare de pe munte tablele noului stil. Există deci unele propensiuni care au ajutat să se profileze *sufletul faustic*, cîmpul de forță romantică devenind doar modelatorul său.

Să trasăm cîteva repere care vor ajuta în plus la înțelegerea celebrei tragedii goetheene, precum și a conținutului permanent al artei germanice. Numai în acest fel vom putea pătrunde și *muzica faustică*. Începem prin a evidenția, în arta „gotică", *dominanța înălțimii:* ea caracterizează formele monumentale, atît în forța expresivă a *jubilației*, cît și a *durerii* și a *disperării*. Devenirea și eroziunea vieții în continuă mișcare ni se prezintă ca o dinamică necruțătoare a *timpului*, iar aventura cunoașterii — ce va fi stimulată către elanul fanteziei romantice — ne apare ca o *sete de evadare* din noi înșine. Va trebui să insistăm mai mult și asupra altor permanențe cărora Goethe le va da o mare amplificare, după gustul său hipertrofic, îngroșîndu-le tentele, în dorința creatoare de a le scoate la iveală sensurile filosofice și frumusețea simbolurilor.

Astfel, prin categoria *fantasticului* ce radiază în *Faust* cu toate nuanțele curcubeului, tragedia goetheană își va cîștiga celebritatea, odată cu sporul său de expresivitate și de semnificații; aici, potențarea fantasticului rezultă din meșteșugul de a alterna planurile realiste cu cele ale poveștii, îmbogățindu-i astfel sensurile cu noi idei și valori[1].

[1] Departe de a fi prezentat în stare genuină, ca o spărtură în *real*, fantasticul lui Goethe ne apare contaminat și de alte specii diferite ca sens, cum sînt: fabulosul, absurdul, haoticul, fictivul, fantasticul, onericul.

Amintim și cîteva tipuri caracteristice de fantastic pur, fructificate în *Faust:*

— Fantasticul vrăjitoresc, exercitat în sortilegii, maleficii și exorcisme, traducînd emoțional vestitele scene instilate: ***Bucătăria vrăjitoarei, Noaptea Valpurgiei, Pivnița lui Auerbach.***

— Fantasticul enigmatic, exercitat printr-o acțiune de ansamblu, încremenită într-o taină de nepătruns, cum sînt unele scene din *Faust*, partea a doua.

— Fantomaticul, exercitat în prezența amenințătoare ireală a unui oaspete dintr-un spațiu necunoscut, prezent în aparițiile versatilului Mefisto, dar și în marea scenă finală a tragediei.

(A se consulta și eseul despre *Fantastic*, publicat de Edgar Papu în *Arta și umanul*, București, 1974, Edit. Meridiane.)

Polaritatea dintre *real* și *fantastic* nu este singura idee exploatată în spiritualitatea nordică, avidă de mărirea cîmpului observației și al fanteziei, prin descompunerea elementelor componente ale tuturor registrelor de viață, ca orientare în multiplicitatea lumii. Detectarea unor noțiuni contrare în miezul lucrurilor se înscrie în aria mai largă a *tentației extremelor*, care a generat noi forme prin ostilitatea lor fecundă.

Să ne amintim de expresia-cheie, cu mare pondere simbolică, din rostirea lui Faust: *„În pieptu-mi, două suflete deodată se zbat într-o statornică învrăjbire"* ... Aceasta este izvorul prim de unde pleacă în întreaga lume modernă faimoasa *oscilație dintre contrarii*, născută în adîncurile sufletului romantic. Ea — după cum știm — caracterizează starea conflictuală, insatisfacția sufletului sfîșiat de antagonisme în care spiritul faustic nu și-a găsit deocamdată liniștea. Această lipsă de echilibru pornește de la inteligența sa emoțională, capabilă să conducă la forme acute ale conștiinței — deosebite de cele ale altor moduri de existență[1]. Același autor al lui *Faust*, prin gîndirea sa intuitivă, a căutat izvorul cauzalității fenomenelor nu numai în polarități, ci și în analogii — metodă ce s-a utilizat cu succes în imperiul filosofiei culturii[2].

[1] Inadaptabilitatea romanticului era pornită din sufletul ulcerat al omului nesatisfăcut de epoca în care trăia, de unde refugiul său în vis, Natură sau în Cosmos; evadarea sa devenea activă doar atunci cînd se putea exterioriza într-un titan sau într-un răzvrătit. Această potențare a unor dorințe prea puțin lămurite succeda la romantici — prin contrast — după epoca „luminilor", care izbutise să liniștească sufletele de sfîșierile afective, să tundă alternativele morale de *dualitatea* unor posibilități; în ciuda ideologiei sale neunitare, iluminismul spera ca neajunsurile și alienarea omului să fie abolite prin reorganizarea instituțiilor și instituirea libertăților.

Comentatorii impasului romantic au avut păreri împărțite. Astfel, germanul Arnold Hauser consideră că romanticii nordici erau bîntuiți de dualitatea posibilităților, tinzînd să le realizeze simultan; ei nu căutau sinteze, ci se jucau din pasiunea experimentărilor. Americanul Henry Remak găsește la romantici tocmai această tendință de conciliere, prin dialectica sintezelor, a două elemente opuse — proces detectat în toate miturile lor.

[2] În spiritul acestei bune tradiții avînd legături subterane cu Goethe care intuia, cu ajutorul analogiilor, *forme fundamentale*, o serie de gînditori au dus mai departe aceste ingenioase interpretări nu lipsite de penumbre orfice, bazate exclusiv pe *analogii* și *polarități*. Am văzut că Nietzsche creează celebrii săi termeni *apolinic* și *dionisiac*, cuplu de puteri reduse la virtuți unice, ce se ocolesc din mare iubire și se apropie unul de altul din neîmpăcată ură (mai tîrziu Otto Spengler va înlocui termenul *apolinic* prin *faustic*, pentru a denumi sufletul culturii occidentale ce a creat *Arta fugii* lui J. S. Bach sau pictura clarobscură a lui

În sfîrșit, printre produsele gîndirii mitice dintre cele mai fertile ale lui Goethe amintim noțiunea de *demonic*, ce s-a diversificat în romantism odată cu teoretizarea puterilor sufletești. După cum știm, Olimpianul l-a situat pe Faust printre demonici, avînd puterea ocultă de înfăptuitor, pe cînd Mefisto este doar *spiritul negației*, distrugătorul, dar cu virtuți fecunde asupra spiritului creator faustic . . .[1].

Înarmați cu aceste enunțuri de idei pe care le-am socotit că trebuie să stea la baza temei ce ne preocupă, putem păși în domeniul muzicii.

Muzica faustică latentă

Compozitorul angajat să ilustreze *fausticul* trebuie să cunoască întreaga lui problematică, să fie înzestrat cu puterea de a-l exprima sau, dacă nu dispune în acest scop de nivelul istoric de dezvoltare a muzicii, să-l creeze. Care au fost informațiile primite de artist și ce a putut el realiza în decursul timpurilor?

Orice muzician trebuie să aibă mereu în minte că Faust este un *erou demonic* în accepțiunea noțiunii goetheene, erou care ajunge cu timpul la treapta de *geniu organizator*, ajutat de *spiritul negator* al lui Mefisto. Viața acestui erou oscilînd între contrarii parcurge un periplu al cunoașterii, trecînd în diferite stadii, prin escaladarea tuturor valorilor acestei lumi. Faust pornește de la întuneric la lumină, de la rău la bine, cîștigînd înălțimea victoriei; referindu-ne la polaritate și la termenii creați de către Nietzsche, am putea adăuga că drumul lui Faust a atins *seninătatea apolinicului*, după ce a trecut prin *zbuciumul dionisiacului*.

Care au fost mijloacele de exprimare în muzica influențată de mitul lui Faust și ce posibilități de perfecționare au fost întrevăzute?

Desigur că mesajul transmis cu precădere de către Goethe a constituit un îndemn de *acționare cu curaj* la perfecționarea

Rembrandt . . .); amintim, de asemenea, studiul lui Otto Weininger privind termenii polari: bărbat și femeie, amestecați în diferite proporții într-un individ; studiile lui August Strindberg, în care se mînuiește bagheta analogiilor, precum și acelea mai vechi ale lui Friedrich Schelling, aplecate asupra polarităților (Lucian Blaga — *Fenomenul originar*, 1925).

[1] Lucian Blaga — *Daimonion*, 1930.

limbajului muzical[1]. Eforturile realizate au fost meritorii, grație unor inventii de geniu. Ne rezervăm doar cîteva sugestii în legătură cu acest subiect ce se cere analizat cu pasiune într-un spațiu de specialitate mult mai larg, studiul nostru mărginindu-se doar la delimitarea *laturii formale* a muzicii faustice.

Susceptibilă de a fi încadrată în arta monumentală, muzica faustică s-a exprimat în *forme închise*, dar și-a găsit aderența mai adecvat în *formele deschise;* în acest sens s-a putut dispune de piese izolate, grupate prin liantul contrastului, dar și de răsfirarea centrifugală a variațiunilor[2]. Momentele de reflexivitate — acolo unde au intrat în joc veritabile sinteze prin conjugarea ideilor polare — s-au putut realiza prin procedeele baroce ale polifoniei, cu precădere ilustrate în arta fugii. Dar formele moștenite din baroc și din clasicism nu puteau acoperi sugestiv toată aglomerarea de percepții transmise de viziunea lui Goethe: ne referim la ilustrarea temei faustice legate de unele categorii estetice precise, precum și de sentimentele complexe ale evadării eroului în diferitele registre ale cunoașterii. În acest sens, profilul demonicului Faust, în toată devenirea sa, nu a mai putut fi ilustrat și nici nu a mai încăput în formele tradiționale, devenite sărace și improprii. Astfel se explică marea intervenție novatoare a unor creatori, în care a avut pondere combinarea relațiilor subiective — cîteodată arbitrare — ale artistului cu noianul de sugestii primite de la obiectul din afară. Aceste metode insolite au înlocuit formele — disproporționat de mărunte și inadecvate scopului — prin construcții noi, înglobate în cuprinzătoarea denumire de *muzică faustică;* ele au apărut în diverse etape și sub diverse aspecte. Ne referim, de pildă, la stilul de exprimare al unor Chopin, Liszt, Berlioz sau Wagner, care nu a fost creat doar

[1] Bineînțeles că redresarea muzicii, pornită în secolul trecut, nu s-a realizat numai cu încărcătura de idei faustice. După cum s-a arătat în prima parte a acestei cărți, momentul ***Tristan și Isolda*** a mers mai adînc în procesul de remodelare a artei muzicale: aici, dezlănțuirea pasiunii oarbe, unde simțul controlului dispare în neant, a condus în impas tot ceea ce muzica cucerise pînă atunci. Cît privește muzica faustică — al cărei mesaj, datorită preponderenței rațiunii, cere, pe lîngă o evadare din sine într-o călătorie existențială, și o ***întoarcere în sînul lumii*** — limbajul ei ilustrativ a putut evolua mai în limitele normale ale tradiției. Dar după cum vom vedea, și aici au apărut unele impasuri în destinul creator al unor compozitori.

[2] Ilustrarea în „numere" izolate ca într-un oratoriu a dat putință compozitorilor să înfățișeze devenirea acțiunii doar sub formă de *tablouri;* formele „variaționale" cu dezvoltări simfonice au dat ilustrării scenariului faustic nebănuite posibilități, ajungînd la adevărate ***drame muzicale.***

dintr-un capriciu al disponibilității sau cu scopul de a dezvolta gustul formal pentru damascurile și brocarturile sonore. Aceste „frîngeri de reguli" nu s-au rezumat numai la lărgirea concepției armoniei și a ritmului, ci s-au tradus prin adevărate mutații în meșteșugul de a descrie în spațiu o linie melodică — dispersată în arabescuri pînă la imaginea amplă a havuzului sau a cascadei sonore. Efectele începuseră să aibă analogii cu metaforele hiperbolice din lirica lui Marino sau cu deformările exuberante ale unui El Greco din pictură[1].

Forma de organizare devenea treptat labirintul sonor clădit după alte rigori cognitive. Bîntuite de șerpuire cromatică, expuse într-un permanent dinamism și conduse de firul ariadnic al *celulelor motivice*, noile forme muzicale faustice sugerau cîte ceva din evadarea omului în alte spații, generată de *setea de nemărginire*.

Acest impuls către Faptă era al acelui erou problematic, gata să se confrunte cu Negatorul, să călătorească în lumea tentațiilor și a tuturor experiențelor de viață; revenind printre semeni, el le aducea belșugul, iar lui — înnobilarea. Iată un discurs muzical îndreptat incontestabil spre un sens *etic*, ilustrînd tema de proporții filosofice a înfrîngerii prejudecății neputinței omenești. Din această cauză exprimarea sonoră putea să conțină o încărcătură cuprizînd toate genurile muzicale, iar desenele motivice urmau să personifice eroi; fluxul muzical „descria" confruntările tragice; predominanța reflexivității, precum și coloratura fantastică a scenariului urmau să fie și ele descrise.

Trebuie să adăugăm că marile reușite realizate în cadrul *temei prometeice* în devenirea ei *faustică* se explică și prin împrejurarea că ele au fost generate în spiritul concepției romantice despre *Arta totală*, avînd tendința de asimilare a senzațiilor captate din trăiri și limbaje cît mai diferite. Prin influența modelatoare a *esteticii corespondențelor*, compozitorii romantici și mai ales postromantici nu au lăsat să se piardă nimic din tezaurul lor interior în vederea concentrărilor de efecte dramatice.

Iată cum un mesaj poetic de elită, esențializat într-o forță elementară izvorîtă din mituri, a putut participa cu succes la evo-

[1] Desigur că nu vom înțelege prin muzică faustică simpla emanație a stilului *virtuozității* — adică alambicarea cu orice preț a unui discurs muzical, urmărind doar dificultatea de redare, pusă în slujba cultului *bravurii*. Compozitori de tipul „sataniculuí" (!) Paganini nu se vor număra niciodată printre faustici, deoarece maniera lor nu exprimă aproape nimic pozitiv în contextul marii Arte. Lipsită de combustibilul spiritual, bogăția lui Paganini este întreținută artificial printr-o „miere pentru urechi" alimentată extravagant.

luția și revoluția muzicii, întîmplate în secolul trecut, socotit a fi cel mai binecuvîntat de către Muze.

Noul limbaj muzical romantic — înzestrat cu cutezanțele revoluționare ale unui Liszt sau Chopin care ne-au dăruit atîtea explozii de imaginație în unele sonate, nocturne sau studii pentru literatura pianului — nu a fost unica formulă a temei faustice. Firul obîrșiilor sclipește acolo unde nu te gîndești, mocnind pe ascuns în stare nativă[1].

Bineînțeles că nu s-au semnalat în această direcție numai reușite. Dar ceea ce trebuie să reținem este faptul că năzuința artistică — fie prometeică, fie faustică — nu era o *temă dirijată*, ci o *atitudine* apropiată de așa-numitele *coordonate stilistice*, un aer al vremii. Obiectivele atinse în asemenea compoziții muzicale au apărut la început dincolo de ceea ce omul poate cuprinde, dar au rămas în cultură ca admirabile procedee hiperbolice, îngăduite marilor ziditori de forme; aceștia au izbutit să ne ilustreze sugestiv cîteva teme generalizatoare de tip prometeic sau faustic, ca de pildă: cursa spre piscuri, căutarea luminii, glorificarea libertății, gravitarea spre desăvîrșire, lupta dintre bine și rău, precum și triumful solidarității umane — sau alte asemănătoare năzuințe nobile ale omenescului din noi. Nu trebuie să omitem nici

[1] Există de aproape două secole o *endemie faustică* în muzică. Pînă și *divinului* Mozart i s-au atribuit două suflete complementare, care i-au conferit virtuțile unei muzici senine, roase pe dinăuntru de germenele distrugător al „clipelor frumoase"; zîmbetul său plin de penumbre trăda ceva din legendarul Faust cel îmblînzit prin Elena sau după ce și-a irigat pămînturile, gata să-și primească sfîrșitul „prematur". Încă nu se statorniciseră motivele goetheene la început de secol cînd, prin Titanul Beethoven, muzica sa iradia căutările insolite ale rostului existențial, legat de zbuciumul aspirației spre universalitate: *Simfonia în do minor* pleca de la întuneric la lumină, sub hăituirea ursitei; *Simfonia cu coruri* milita către belșug, libertate și înfrățire, iar polifonia ultimelor cvartete, grele de reflexivitate, lansa mesajul înțelepciunii stoice, dar și inconstanța realului prin pătrunderea fantasticului pînă la răsturnarea întregului proces de oglindire a lumii; prin acest suflet de Prometeu, gustăm și azi înfiorați primenirea noului sau enigmaticul neliniștii, trecute prin procesul de rafinare a muzicii. Cineva se mai aseamănă cu el: este Anton Bruckner, cel ce a deschis căile *simfoniilor monumentale*, scormonitorul armoniei, căutătorul de orizonturi în nesfîrșite variante ale împletiturilor polifonice; nicăieri nu se citește mai bine *polaritatea* frazelor, lumina sintezelor prin îngemănarea sau inversarea ideilor, clamările victorioase după căderi verticale, precum și adorarea panteistă a acestei lumi *(Simfoniile V, VII, VIII, IX)*. Dealtfel, în toată zestrea postromantismului s-a potențat cîte ceva din acest crez la care au fuzionat torentele lui Mahler *(Simfoniile I, III, V, VIII)*, Skriabin în cele trei simfonii, precum și simfonismul lui Richard Strauss. (A se consulta în acest sens monografia *Anton Bruckner* de Mihai Moroianu, București, 1972, Edit. muzicală).

zugrăvirea unor momente de impas — cum ar fi sfîşierea, durerea şi desperarea — în motive muzicale grăitoare.

Fără ambiţia de a ilustra un anumit fapt sau o succesiune de date după îndemnul unui poem sau al unei simfonii cu program, o astfel de muzică „absolută" a dovedit că se consumă din flăcările unor idei văzute cu ochiul interior al artistului.

S-ar părea că stadiul la care ajunsese muzica „absolută" putea constitui o ideală cutie de rezonanţă pentru spaţiul legendei lui Faust. S-a constatat însă că prin tradiţia *autonomiei* sale, muzica nu avea practica descrierilor, a evocărilor sau a portretizărilor. Desigur, nimeni nu contesta existenţa în muzica absolută a simţului dramatic şi, pe deasupra, o accentuată spiritualizare a comunicării, dar saltul contopirii limbajelor şi inventarea unui sistem de transmitere adecvat scopului a început odată cu apariţia muzicii zise „cu program". Numai prin dezvoltarea acestui gen de muzică socotită mai accesibilă, întîmplată în plin secol XIX, s-a putut modela cu spor şi genul de operă ce începuse să bată pasul pe loc, deşi se născuse în plin apogeu al Renaşterii italiene.

Ca să înţelegem apariţia *programatismului* ca o deviere a absolutului în muzică, este necesar să ne oprim la momentul stilistic teoretizat în Germania de către Robert Schumann şi Franz Liszt, iar în Franţa de Hector Berlioz.

Această fecundare a unei *gîndiri muzicale printr-o idee poetică* plutea de mai mult timp în aer — şi de fapt ea reprezenta un *„cîntec fără cuvinte"*; se practica astfel un nou tip de *contrapunct* unde fuzionau intim nu numai fluxuri muzicale ci şi un *conţinut literar* sau *filosofic*, în scopul de a oferi muzicii un „înţeles". Dacă la preclasici (Rameau, Dacquin) sau la clasici „ideea" era folosită doar ca *titlu* al unei compoziţii obişnuite, romanticii pretindeau ca fuzionarea să se producă pînă la *schimbarea calitativă* a limbajului muzical; acesta se vedea obligat să exprime stări de suflet urmărind pas cu pas *un program*, sub o anumită servitute. Astfel a apărut în muzică denumirea de *programatism*, aplicat ca *sistem*, iar odată cu reuşita noului val artistic trebuia să se dezvolte *alte forme* din cele existente, fără să forţeze însă *logica muzicii* sau să i se scadă din autonomie[1].

[1] În acest sens, Liszt, ducînd mai departe ideile lui Schumann, afirma că îndeplinirile condiţiilor programatismului necesită o treaptă mai înaltă în cultura spirituală. El are meritul de a fi pregătit afirmarea muzicii pe

Apare semnificativ faptul că temele poetice alese de către compozitori erau printre cele ce se pretau la ilustrări prin tuşele inefabile ale unei *muzici îmbogăţite*. Stările sufleteşti, magnifice sau diforme, ale eroilor lui Byron au devenit exerciţii de *epopee muzicală*, chiar dacă se dezbătea cu măiestrie cîte ceva din partea negativă a eroului „faustic".

În anul 1852, Schumann scrie muzica la poemul dramatic *Manfred*, din care *uvertura* ne-a rămas ca o superbă pagină colorată de zbucium sufletesc[1]. Dar exemplul de lucrare magistrală deplin închegată rămîne ilustrarea lui Manfred, peste patru decenii, de către Ceaikovski, în forma desfăşurată a unei simfonii. Ilustrînd prin paleta sa revolta, obsesiile fericirii refuzate, zîmbetul crispat de singurătate sub imensitatea răului, orgoliul sfîşiat de destin, Ceaikovski îi va conferi eroului un nimb de apoteoză, după o coborîre fantomatică în tenebre.

Fără un gest profanator, Manfred, cel ce poartă pe chipul său rebeliunea veşnică, va exprima *durerea* prin muzică, simbolizînd însăşi conştiinţa omenească pe pămînt.

Pe aceste vaduri, muzica a început să curgă mărturisindu-şi sclipirile sau adîncurile tulburi.

Un real comentariu faustic

După călătoria noastră pe volbura talazurilor sonore, puţini vor mai fi rămas dintre aceia care să nege valoarea eforturilor de *pregătire metodică*, prin salturile *invenţiei*, întreprinse în favoarea unui limbaj muzical în mişcare. Totul era acum gata în vederea exprimării unor *simboluri infinite*, de prestigiul lui *Faust*. Minunea s-a arătat a fi cu atît mai mare cu cît secolul trecut,

scara valorilor şi *unificarea limbajelor expresive*, contribuind astfel la teoriile estetice ale lui Schopenhauer şi la consacrarea „miracolului Wagner". Bineînţeles că prin greşite interpretări, precum şi prin exagerările fără dibăcie ale unor procedee, aceste teorii au născut reacţiuni artistice, nestinse nici astăzi. Dealtfel, întreaga evoluţie a muzicii ce a urmat cuprinde şi procesul pendulării dintre muzica absolută şi cea programatică.

[1] Preocupat în acelaşi timp de ilustrarea unor pagini din *Faust*, Schumann îşi va arăta surprinderea faţă de unele potriviri temperamentale dintre eroul goethean şi cel byronian; adevărul este că însuşi bătrînul Goethe s-a lăsat captivat de unele impulsuri poetice ale marelui romantic. Pactizînd la rîndul său cu Diavolul, Manfred va schiţa un pas — de la orgoliul singurătăţii şi al durerii — spre afirmarea protestului.

ce a găzduit cu faimă aceste florilegii ale Artei, nu s-a bucurat de condițiile de liniște și de prosperitate pe care le-ar fi meritat.

Dar drumul nostru nu s-a încheiat aici, și marcajul arată a fi lung.

Așadar, am văzut cum s-a ajuns să se scrie o *muzică faustică* fără Faust. Așteptăm de aceea cu nerăbdare, acum, pe eroul căruia Goethe a izbutit să-i ridice nepieritorul său monument, evocat de astă dată în armură sonoră. Nimic nu pare mai emoționant decît ilustrarea fluxului dinamic al unui astfel de *simbol nelimitat* ce te îndeamnă să pendulezi între libertate și necesitate artistică.

Nu încercăm să dezamăgim pe nimeni, dar mulți dintre noi s-au convins din experiență proprie că nu în puține cazuri, atunci cînd așteptatul erou legendar a intervenit direct suind treptele portativului, *adevărata muzică* s-a lăsat cu greu invitată.

Oare *subiectul* face muzica, ori *tonul* ei?

Intrăm cu această întrebare într-o delicată capcană estetică pe care nu vrem s-o ocolim, dar nici să ne ațină prea mult calea lungă.

Ceea ce a lipsit mai mult compozitorilor care s-au apropiat de *Faust* a fost nu *talentul*, fiindcă prin claritatea acestui cuvînt se înțelege întotdeauna mai puțin decît ar trebui; ceea ce a lipsit mai mult acestor compozitori a fost *conștiința filosofică* pentru înțelegerea unui atare subiect literar, precum și *conștiința artistică* pentru întruchiparea lui[1].

Într-adevăr, toți cei care au redus în mod simplist poemul goethean la melodrama unei femei părăsite, la episoade de feerie vrăjitorească ori numai la aspecte de luptă a contrariilor, au reușit să dea frîu liber unor prelucrări de o varietate, ce-i drept, pitorească, dar unde gustul îndoielnic a fost deseori alimentat din belșug, chiar dacă, prin *alternanță*, au existat momente apropiate de gravitatea temei. În ciuda nereușitelor amintite și a dificultăților subiectului ce nu poate înșela pe nimeni decît de la distanță, timp de un secol a putut fi semnalată o explozie de opere muzicale închinate acestui subiect, deși pînă în zilele noastre nu putem reține vreo dramă muzicală de splendoare în care *Faust* să exceleze fără rezerve, cîntîndu-și partida grație iscusinței unor compozitori sau a unor libretiști de excepție[1].

Totuși, dacă ne putem opri cu interes și chiar cu admirație la unele pagini dedicate ilustrei legende, atunci ele se referă la acele compoziții rezistente în timp, în întregime sau în parte; printre astfel de lucrări există *forme simfonice ample, oratorii* și *lieduri*, unde muzica își exprimă și astăzi virtuțile plenare, chiar dacă mesajul rămîne, cînd și cînd, în umbră.

Printre primii care se pregătiseră pentru o muzică nemuritoare închinată *Faust*-ului goethean, a fost și Beethoven, căruia necruțătoarea moarte i-a zădărnicit ultimele mari proiecte[2]. Istoria muzicii semnalează o pierdere de valoare asemănătoare: este vorba de opera *Faust* de Carl Maria von Weber, proiect ce nu a prins nici el viață[3]. În aceeași perioadă și în cea imediat

[1] Ne referim aici la unele daruri înnăscute pe care trebuie neapărat să le posede un compozitor, legate de intuiția sa poetică, mitică, stilistică, cu tot jocul de accente ce le incumbă, ele reprezentînd tot atîtea forme ale conștiinței sociale în stare potențială, pentru a fi puse în slujba marii Arte. Există suficiente cazuri temerare cînd un compozitor și-a pus în zadar numele său alături de mari dramaturgi sau romancieri care au depășit secolele. Oricît ar fi de stăpîn pe propriul său limbaj, expresiile sale inabile și dulcege nu au izbutit vreodată să invoce un mare subiect ca *Faust;* un critic atent va observa, numaidecît, la un muzician limitat: felul său nepotrivit de a reduce o *temă poetică* la specularea doar a *unor amănunte*, lăsînd în umbră conturul *esențial* al mesajului. Genul operei italiene abundă în falsificare, prin melodramatism și retorism, pentru a se complace doar în siropul expresiei și exhibiționism vocal. Cu riscul de a răni susceptibilitățile celor care se socotesc adversari ai exclusivismului în Artă, îndrăznim să afirmăm că mult cîntatul Giuseppe Verdi — cu toate girurile ce și le-a asigurat prin transpunerea muzicală a unui Shakespeare sau Hugo — a izbutit să culeagă și multe *reușite îndoielnice* în încercarea sa de a fi la *înălțimea* temelor alese.

[1] Cu titlu informativ, enumerăm următoarele opere muzicale scenice, dedicate acestui subiect, multe dintre ele intrate de mult — într-o măsură mai mică sau mai mare — în conul de umbră al uitării, ai căror autori sînt: Joseph Strauss; Lieke (1815); L. Spohr (1818); Beaucourt (1827); Lindpaintner (1831); A. Bertin (1831); Pellaert (1834); Rietz (1836); J. Halford (1854); Ch. Gounod (1859); A. Boito (1868); I. Zölner (1888); F. Busoni (1924); H. Eisler (1952).

[2] Printre ultimele proiecte nerealizate de către Beethoven se pot cita: *Simfonia a X-a, Recviemul, Uvertura Bach, Oratoriul Saul* și *Muzica pentru Faust* — subiect pe care Titanul l-a încadrat pe cea mai înaltă treaptă. Aprecierea sa reiese din *Caietul de conversații nr. 28* (aprilie 1823) datînd din perioada ultimelor sale cvartete. Revelatoarea sa afirmație merită să fie reprodusă în întregime:

„Nu scriu tocmai ceea ce mi-ar plăcea cel mai mult să scriu, ci ceea ce mi se cere, din motive bănești. Aceasta nu înseamnă că scriu pentru bani. Cînd va fi trecut această strîmtorare, sper să scriu în sfîrșit ceea ce este, pentru mine și pentru artă, cea mai înaltă treaptă — *Faust*“ ...

Totuși de la Beethoven ne-a rămas o frumoasă *Baladă a Puricelui.*

[3] Carl Maria von Weber trebuia să aleagă între libretele operelor *Oberon* și *Faust;* a optat pentru *Oberon* (1826) deoarece prietenul său Ludwig Spohr compusese o operă după *Faust* și renunțase în trecut, în

următoare, alți compozitori vor încerca să atace subiectul celebrei tragedii pentru ca să se oprească doar la faza de încercări, fragmente, scene sau numai miniaturi — dintre care doar puține vor rămîne în conștiința umanității[1].

Marele romantic Robert Schumann s-a preocupat timp de aproape un deceniu de al său *Goethe's Faust* (1853); lucrarea alcătuia scene scrise pentru orchestră, cor și soliști, destinate să ilustreze festivalurile pentru centenarul nașterii poetului. Acest grupaj, reprezentat mai mult sau mai puțin finit, gîndit static ca un oratoriu, la fel ca *Genoveva* sau *Manfred*, a fost cu timpul pus în umbră de alte apariții. Tot de la Schumann ne-a rămas de astă dată o lucrare postumă, denumită *Uvertura Faust*, care va rezista timpurilor prin subtilitatea ei *coloristică*.

Socotim utilă analizarea acestei lucrări prin comparație cu alte două uverturi prestigioase închinate lui *Faust* și semnate de Johannes Brahms și Richard Wagner, lucrări care, prin concizunea și calitățile lor ilustrative, pot caracteriza însești cele trei personalități ale romantismului german.

Dublat de un distins literat și critic vizionar, compozitorul Schumann a rămas un maestru al portretului muzical încă din tinerețe, cînd, în paginile suitelor sale pentru pian, schița cu finețe cele mai diverse stări sufletești. Ca un adevărat tablou sonor, laconica uvertură închinată lui Faust abundă în trăsături psihologice, pe un fond elevat, sobru, fin[2].

Johannes Brahms a continuat, pe ale sale „căi noi", muzica sa caracterizată prin patos echilibrat, modelat de diapazonul lui sufletesc; unda poetică schumanniană îl va urmări, născînd, din curcubeul său de sunete, structuri simfonice mult mai robuste. În plină maturitate el a scris *Uvertura tragică* (1880), lucrare care, după propriile-i mărturisiri, a fost destinată să contribuie la reprezentarea tragediei lui Goethe. Ca valoare, aproape că depășește în imagini orice mișcare primă a unei simfonii brahmsiene, semn că austerul muzician s-a simțit totuși bine adoptîndu-și un *climat faustic* ce nu l-a părăsit niciodată. Muzica acestei uverturi exprimă eroul în plin avînt, mereu regenerat și patetic, alternînd cu lirism încărcat de cizeluri; el va rămîne printre cele mai spectaculoase pagini ale maestrului, gîndite pasional sub masca sa neoclasică[1].

Fluxul unor astfel de sonorități ce slujesc cultul lui Brahms ne evocă de la sine pe pictorul Ary Scheffer, care, deși străin de origine, se alăturase printre primii de tipul visător al romantismului, stîrnind revelații epocale prin gama exprimării sale poetice. De la el ne-au rămas cinci picturi inspirate de *Faust*, dintre care o Margaretă cu privirea tulbure, reflectînd stranii efecte de modernitate. Cuceritorul ei ni se dezvăluie într-un bărbat venit ca să poruncească, fără să-și poată domina melancolia[2].

Și fiindcă ne-am rătăcit pentru cîteva clipe printre tablouri, o amintire veche ne îndeamnă să mărturisim că nici un chip al doctorului Faust nu ne-a tulburat într-o măsură mai mare decît cel dominat de fruntea sa bombată, sub un păr răvășit, ascuns sub o scufie, cu ochii săi avizi, nasul prelung deasupra unor buze tăiate subțire. Ne referim de astă dată la celebrul portret datorat lui Rembrandt, ce ne-a copleșit prin întunecimile sale, chiar dacă am citit atunci, în lipsa sa de glorie, violența unor pasiuni dedate libertinajului, sub o lumină ce nu are nimic comun cu cea de toate zilele. Privindu-i chipul, nici mediul, nici ereditatea nu-i pot explica apariția, dar oricînd știe să atingă sublimul prin familiaritate și nu prin patetism teatral. O anumită feerie lăuntrică crește dintr-însul, părtași fiind puținele podoabe și amănuntele vestimentare topite în umbră. Vestitul Faust ne-a apărut măcinat de trudă; cel ce l-a zugrăvit era prea pătruns de Scripturi la vremea sa, ca să nu simtă cît de șubrede sînt în măruntaiele lor cele pămîntești și să nu respecte pînă și imperfecțiunile prin care un trup puternic se mărturisește pieritor . . .

Părăsind ilustra imagine ce ne-a apărut în cale, ne întrebăm ce compozitor ar fi putut să se măsoare cu o astfel de sărbătoare

favoarea sa, la libretul operei *Freischütz* ... (Ne întrebăm dacă cineva ne mai poate spune măcar două cuvinte despre opera *Faust* de Spohr . . .).

[1] Ne referim la proiectele lui Meyerbeer, Mendelssohn și Rossini, precum și la unele scene și lieduri compuse de Schubert; acestea din urmă, limitate la un limbaj generos, luminat de romantism suav, își păstrează și astăzi frăgezimea expresiei (*Gretchen am Spinnrade; König in Thule; Scene aus Goethes „Faust"* ș.a.).

[2] Se poate admira aici bogăția ideilor muzicale, dar mai puțin *portretul* unui personaj sau o *acțiune*. Doar jubilația imnică din încheierea uverturii, insistent pregătită de tema introductivă a acestei structuri de sonată, ne poate sugera apoteoza eroului.

[1] Prin excelență un intimist al muzicii „absolute" și nu un descriptiv, Brahms a reușit în această amplă structură de sonată să devină un comentator dramaturgic prin *căderile verticale* ale temei conclusive din expoziție, precum și prin ingenioasa dezvoltare folosind doar o celulă din tema principală. Ea nu este decît o *muzică tragică*, dar cu reverberații din tragedia goetheană.

[2] Ary Scheffer (1795—1850), pictor francez de origine olandeză, născut la Dordrecht. Influențat la început de către David, Géricault, Delacroix și Ingres, devine un cîntăreț al Nordului, asimilîndu-i poezia.

pentru ochi? Desigur Titanul din Bonn, dacă ar fi avut răgaz să ilustreze legenda lui Faust.

Dar să nu ne întristăm, căci în acele vremuri rezervele existau din plin!

Uvertura lui Richard Wagner închinată lui *Faust* (1838), scrisă în prima perioadă pariziană din avînt pentru marea Muzică, trebuia să reprezinte prima mişcare a unei *Simfonii prometeice*. Lucrarea, revizuită în anul 1870, reprezintă un model de măiestrie, fără să se bănuiască amprentele unor zile de mizerie şi încercări ale tinereţii. O mişcare avîntată, iscată din germenii unei introduceri lente, cuprinde toate trăsăturile ce aveau să anunţe gloria sa. Faust irupe spre înălţimi cu firea sa iscoditoare, cade în îndoieli, îşi retrăieşte viaţa, se avîntă în construcţii[1].

Dar lucrarea s-a oprit aici, deoarece autorul ei, în plină efervescenţă creatoare, era muncit de alte zări; în mintea sa stăruia proiectul *dramei muzicale* — construcţie pe care geniul lui Schumann şi al lui Brahms nu au putut-o stăpîni. Demonul faptelor monumentale îl îndruma spre gigantice forme baroce, îngemănînd *toate limbajele* cu o logică polivalentă unică.

Faust a fost pentru tînărul Wagner un scurt episod, deoarece temele sale preferate gravitau spre eroi remodelaţi de geniul poetic, capabili să-l reprezinte, să vorbească, în numele său, umanităţii întregi. Întrupîndu-se în eroii săi, el se destăinuia oamenilor.

Dar nu numai Wagner îşi punea pe note confidenţe pentru posteritate; în Franţa de pe la 1830, Hector Berlioz se destăinuia şi el în muzica sa, ca dealtfel toţi „copiii secolului", definiţi astfel de către Alfred de Musset. „Muzicianul de o sensibilitate maladivă" din *Simfonia fantastică* era Berlioz însuşi; eroul din *Harold în Italia*, de asemenea — iar *Romeo* îşi cînta pasiunea la fel ca

[1] Lucrarea dezvăluie un limbaj cu totul nou, în ciuda dorinţei artistului de a se impune fulgerător într-un mediu defavorabil promovării unei Arte rafinate. Cromatismele utilizate depăşesc estetica muzicii *Olandezului zburător* ce-l preocupa la aceeaşi epocă, iar unele desene anunţă lirismul elevat din *Tristan şi Isolda* (a se compara unele inflexiuni din tema de caracter cu *laitmotivul Privirii* din *Tristan*). Ceea ce captivează şi în prezent sînt calitatea temelor şi prelucrarea lor printr-o reală *intuiţie faustică*. Astfel, tema principală se înscrie într-o curbă cu braţele egale, sugerîndu-ne pendularea între *constructiv* şi *distructiv*, prin ascendenţa şi descendenţa liniei melodice. Această temă este permanent asociată cu un desen sinuos, sugerînd o iscoditoare zbatere între *afirmaţie* şi *negaţie;* în cursul travaliului tematic, ambele desene apar *suprapuse*, în vederea realizării unei sinteze între valorile polare Faust-Mefisto.

al său *Faust*, căruia a ştiut să-i dea caracterul propriului geniu rătăcitor şi revoltat de insatisfacţii.

S-au scris mii de pagini despre personalitatea ilustrului şi ciudatului romantic francez. Un singur lucru nu trebuie trecut cu vederea: el a cutezat să dea un nou colorit sonorităţii orchestrale, revoluţionînd instrumentaţia, trecînd peste dulcegăria senzualismului italian ce cucerise inima Europei. Deşi victimă a unui temperament nefericit şi torturat de multe neajunsuri, el începuse să creeze prosper, graţie marilor săi idoli, găsiţi prin vecini: Beethoven îi revelase taina descriptivismului emoţional; Shakespeare şi Byron, pe eroii baroci şi romantici — iar Goethe, mirajul faustic.

Fineţea franceză care a manifestat deseori multă receptivitate pentru valorile spirituale străine ne este cunoscută mai ales de cînd s-a evocat în amănunt entuziasmul lui Beaudelaire pentru Wagner. Exemplul lui Berlioz caută acum să ilustreze pe un muzician preocupat febril de a găsi numai *„pretexte nobile"* pentru arta sa, cu riscul de a lăsa mesajele pe alt plan al ierarhiei valorilor. În muzica sa, fermentul înnoitor putea prolifera numai prin *insolitul poetic*. Doar în acest fel putem explica temerarele sale întreprinderi creatoare.

Întîlnirea cu *Faust*-ul goethean s-a produs prin intermediul tălmăcirii poetului Gérard de Nerval, pe care tînărul Berlioz a citit-o „fără întrerupere, la masă, la teatru, pe străzi, pretutindeni". În anul 1829, *Opt scene din „Faust"* erau încheiate[1]. Sub denumirea definitivă de *Damnaţiunea lui Faust*, terminată în 1846, lucrarea, revizuită şi amplificată în stil *grand opéra*, va deveni cunoscuta *legendă dramatică* şi apoi *operă de concert*, care va contribui în mod real la gloria sa postumă. Divizată în părţi şi scene, compoziţia, de proporţii ample,, va apărea pe podiumul sălii de concert ca un oratoriu bogat colorat prin momente lirice şi dramatice neobişnuite, ca o suită de tablouri contrastante, însufleţite de muzică. Gruparea scenică reprezintă o încercare ambiţioasă de condensare a acţiunii, precum şi o retopire în vederea unei recreări: aceasta îl va costa scump[2].

[1] Denumirea lor era următoarea:
Cîntecul sărbătorii Paştilor, Sătenii sub tei; Concert de silfide; Petrecere populară; Cîntecul lui Mefisto; Regele din Thule; Romanţa Margaretei; Serenada lui Mefisto.

[2] Preocupat continuu de modul de redactare a *programului* muzicii sale, Berlioz a trecut prin mai multe experienţe. Astfel, la *Simfonia fantastică* a redactat un lung comentariu narativ; pentru *Harold în Italia*, explicaţiile s-au rezumat la titlurile conferite fiecărei mişcări; în *Romeo şi Julieta*, comentariile explicative sînt *cîntate* în prologurile mişcărilor sim-

În schimb, viziunea sa muzicală a deschis drumuri noi ce merită toată atenția, și nu numai în cadrul școlii franceze. Apare astfel scriitura polifonică *liberă*, cu rezonanțe stranii, ce coboară pînă în secolul XV (monologurile lui Faust din primele două părți); de asemenea, încîntă și azi suprapuneri de melopei peste discursuri, în trame capricioase, inspirate tot din tradiție (*Cavalcada* finală *spre Infern*, pagina cea mai rezistentă)[1].

Această realizare ce a risipit atîta energie creatoare se poate compara, pe tărîmul artei plastice, cu cea a lui Eugène Delacroix, artistul ce a ilustrat de asemenea povestea lui Faust cu un nemaiîntîlnit patos al mișcării[2].

Cele 17 planșe litografice, ce vor îmbogăți mai tîrziu edițiile de lux ale tragediei lui Goethe, ne-au rămas în plus ca mărturie a respectării și aprofundării legendei, și ca un comentariu încărcat de sugestii dramatice, de la portret pînă la momentele esențiale ale acțiunii. Marele romantic ce considera Natura ca pe un depozit nesecat de semne, „asemănător unui uriaș dicționar", a dat dovadă, prin operele sale, de un efort continuu fără să se citească pecetea oboselii. Momentele ilustrate au mult din indiscreția și insolitul berliozian, și unele scene coincid ca o spectaculoasă întîlnire în sferele ideale ale Artei.

Răsfoind aceste întruchipări, recitim pe alte planuri o mare

fonice. De astă dată, în *Damnațiunea*, explicațiile reies din *textele* scenelor de acțiune, alternate sau penetrate în cadrul momentelor imaginative muzicale. „Legenda dramatică" cuprinde patru părți în care se desfășoară următoarea acțiune: *I.* Pe pusta ungară, Faust rîvnește la fericirea sătenilor, insensibil la gloria unei armate ce trece. *II.* Faust suferă, întors în chilia sa; Mefisto apare, ducîndu-l în zbor la Pivnița lui Auerbach, apoi pe malurile Elbei, unde adoarme vrăjit de cîntul silfidelor; Faust pe urmele Margaretei care i-a apărut în vis. *III.* Episodul de dragoste dintre Faust și Margareta, terminat grotesc prin regia lui Mefisto. *IV.* Abandonata își caută zadarnic iubitul care, departe de oraș, invocă Natura; Faust și partenerul său străbat călări înfiorătorul drum spre Infern; Faust piere pradă flăcărilor, doar Margaretei i se pronunță iertarea.

[1] Calitățile muzicale nu se opresc aici. Berlioz introduce cu rafinament alte multe elemente novatoare, odată cu unele fructificări ale trecutului. Astfel, se mai cuvin relevate intervențiile instrumentelor soliste la secundarea inepuizabilelor melodii, precum și corurile satirice, suave sau aspre (Scena din *Pivnița lui Auerbach, Corul soldaților, Apoteoza*), ca și *Scena silfidelor*, de un farmec insolit ce ne evocă pe Rameau din opera *Dardanus*.

[2] Eugène Delacroix (1789—1863), fără a fi sclavul vreunui procedeu sau imitatorul unei școli, este considerat ca fiind de formațiune engleză, mai ales în ceea ce privește gravurile sale. Călătorind, el rămîne pătruns de frumusețea antică și de lumina Sudului. Celebrul său *Jurnal* a devenit biblia oricărui artist.

operă: iată pe Mefisto planînd înaripat, gol-goluț deasupra orașului, apoi pe Margareta lîngă vîrtelniță, rezemată de perete și sub vraja unor visuri curate. Iată și scena violentă a uciderii lui Valentin, precum și aceea înfățișînd pe Faust care încearcă să-și smulgă iubita dintre zidurile temniței, în timp ce sinistrul său însoțitor îl cheamă grabnic de pe trepte; nu se poate uita splendoarea feminității cu care Delacroix o marchează pe eroină prin unele amănunte, deși nefericita condamnată dă semne de oponență și confuzie.

Ilustrația cea mai grăitoare rămîne totuși evocarea momentului anterior, cînd Faust și Mefisto străbat călări distanța pînă la Margareta spre a o salva din captivitate. În această imagine se presimte un vînt violent care întinde togile călătorilor ca pe niște aripi: Mefisto îngroașă scena prin felul liniștit cum călărește, neînșeuat, un cal scheletic cu sclipiri fosforescente, plutind peste spectrele nopții.

Viziunea compoziției — exemplu grăitor de fantastic în arta plastică — a emoționat pe însuși Goethe care comunică satisfacția sa și confidentului Eckermann prin cuvintele: „Trebuie să mărturisesc că nici eu nu mi-am reprezentat atît de perfect această scenă" . . .[1]

S-a considerat ulterior, și pe drept cuvînt, că Hector Berlioz l-a depășit la rîndul său pe Delacroix atunci cînd a travestit, prin paleta sa sonoră, un episod asemănător în *Damnațiunea lui Faust*[2]. Într-adevăr, acest tablou muzical, de care am mai amintit, evocă pînă la paroxism acea cursă sinistră suprapusă peste litania unei femei, intercalată între filfîiturile păsărilor de noapte. Descriptivismul paralizant, strigătele de oroare, suspensiile proiectate pe o ritmică trepidantă, pregătesc abil imaginea finală a Infernului unde corpul drăcesc își va întîmpina prăzile pe o limbă cunoscută doar compozitorului, dar cu atît mai sugestivă în ansamblul contextului muzical.

În acest fel, Hector Berlioz, creatorul primelor simfonii monumentale franceze, a izbutit să dea prin *Damnațiunea lui Faust* și mari momente de *dramă muzicală*[3].

[1] Eckermann datează această mărturisire la 29 noiembrie 1826.

[2] Observație făcută de muzicologul francez Julien Tiersot în lucrarea sa *La Damnation de Faust*.

[3] Pentru îndrăgostitul de muzică franceză socotim că trebuie să mai insistăm cu unele amănunte de specialitate, spre justificarea „marilor momente" berlioziene despre care am pomenit mai sus.

Există în muzica lui Berlioz (spre deosebire de cea a lui Wagner) numai unele scene lirice de dragoste care s-au dovedit fade și imature —

Ce a nemulțumit totuși pe contemporanii săi, fapt ce avea să fie însușit de posteritate sub unghiuri de vedere foarte împărțite?

Încă de la prima execuție, lucrarea a fost primită cu răceală de către compatrioți, lucru ce deocamdată nu trebuie să ne mire. „Ca pasărea de pradă obligată să-și caute norocul în depărtări", Berlioz va încerca zadarnic adeziuni în Germania, Rusia și Anglia[1]. Ceea ce trebuie să reținem ca un fapt real, semnalat în critica nimicitoare suferită de operă, este *lipsa unei forțe asociative legate de o idee-pivot*, în ciuda divertismentelor sonore captivante care învelesc fastuos reprezentația. Ceva necopt răsuflă din adîncurile scenariului. Răsfoind cu atenție textul poetic, vom descoperi pertinentele traduceri din Goethe în cele *Opt scene* compuse anterior și reproduse și în versiunea definitivă; pînă în partea a treia — scena a doua —, libretul mai cuprinde și versuri apocrife, elaborate de un prieten al compozitorului, redactate bizar într-o metrică alexandrină, după care însuși Berlioz se va grăbi să continue acțiunea literară cu destulă ușurință, în cursul turneului său de concerte, întreprins în anul 1845[2].

Subiectul *Damnațiunii* devine, în viziunea lui Berlioz, o acțiune improvizată după partea întîi a *Faust-ului* goethean, cu o încheiere în care eroul principal este pedepsit exemplar, în stilul versiunii *poporane* sau ca un *Don Juan* de tradiție spaniolă.

compozitorul francez găsind căi insolite doar în paginile sale de ansamblu preponderent orchestrale, unde și-a putut satisface în libertate marele său talent pentru pitoresc, fantastic și teribilism. De asemenea, jongleriile sale stilistice rămîn remarcabile, chiar dacă inovațiile și curajul său au fost apreciate de dușmani drept diletantism. Iată cîteva reușite certe în *Faust:* Monologul lui Faust de deschide opera se împletește pe o urzeală polifonică scolastică, încercînd să exprime, prin sporul de reflexivitate creat, atmosfera evului mediu; trecerea de la meditație la freamătul exterior al vieții prin regăsirea libertăților ritmice și instabilitatea culorilor rămîne arta autentică a compozitorului. Episodul cheflilor din *Pivnița lui Auerbach* va fi încoronat de alte momente polifonice, de altă dată în viziune grotescă: pentru celebrarea morții unui șobolan, corul intonează un *Requiescat in pace*, încheiat printr-o fugă scolastică pe tema cuvîntului *Amen*... Cuplul Faust-Mefisto, devenit erou al zborului aerian învăluit în sonorități inefabile, va evolua apoi pe pămînt printre gnomi și silfide, după o împletitură muzicală ale cărei teme se vor naște din proliferare variațională. În sfîrșit, scena de dragoste va fi comentată anticipat prin apariția în orchestră, ca avertisment, a *Romanței Margaretei părăsite* — moment psihologic de mare rafinament.

[1] *„Rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférance inattendue"* (cf. *Mémoires*).

[2] Perioada fructuoasă din acea epocă i-a permis să cutreiere Austria, Boemia și Ungaria. S-ar părea că aceste peisaje mereu noi i-au dat pinteni imaginației, cîștigîndu-i încredere de mare scenarist... (Alte amănunte în: Mircea Nicolescu — *Berlioz*, 1958, Ed. muzicală.)

Această extravaganță își are explicația sa obiectivă, dar puțini o cunosc. Este vorba, în primul rînd, de tragedia compozitorilor dotați cu talent literar strict localizat; în ceea ce privește încheierea *Damnațiunii*, există, după indicații certe, două versuri finale care nu au mai fost puse pe muzică. Din textul lor reiese clar că poetul spera cu credință ca mila cerească să fie extinsă și asupra lui Faust; compozitorul se văzu nevoit ca la încheierea partiturii să suprime această idee ce valora 19 măsuri suplimentare, care ar fi devenit superflue din punct de vedere muzical[1].

Bineînțeles că la viile proteste ale criticii germane ce considera *mistificată* concepția poetului de la Weimar, Berlioz va trebui să se apere cu arme inegale, întărindu-și argumentele pe alte căi. În zadar va invoca *libertatea artistului* de a interpreta o legendă ca pe un bun al umanității; nimic nu l-a putut absolvi în acele timpuri de cutezanța de a folosi fragmente din versurile unui mare autor străin într-un scenariu remodelat după un capriciu *sui generis*. Studiind prefața operei sale editate, vom vedea cum compozitorul nu va ceda, insistînd cu noi argumente în favoarea sa, la fel de discutabile; el va arăta posterității că alterarea poemului lui Goethe, neplăcută pentru urechile germanilor, nu apare mai prejos față de versurile lui Racine, alterate *fără vreun motiv* de către compozitorul Gluck în opera sa...

În concluzie, putem înțelege că Berlioz a dat dovadă totuși de superficialitate în prelucrarea unui monument literar de o asemenea dimensiune, pe care l-a admirat fanatic, mutilîndu-l totodată. Cu tot marele său talent muzical, prin insuficiența preocupărilor sale literare și regizorale va diminua pe eroul faustic la o scară în care vom recunoaște doar *reminiscențe* din sufletele torturate ale unor titani ca Manfred sau Don Juan. Culorile enigmatice ale mesajului anticipează desigur soarta de „erou fără glorie", asemenea lui *Doctor Faustus*, în viziunea lui Thomas Mann, despre care am vorbit pe larg.

Nu împlinise încă douăzeci de ani, cînd tînărul Franz Liszt rămăsese vrăjit de *muzica programatică* cultivată în Franța de

[1] Această suprimare realizată din *cauze artistice*, cu scopul de a se da preeminență discursului muzical înaintea mesajului poetic, a utilizat-o și Wagner în scena finală din drama muzicală *Amurgul zeilor*, cu deosebirea netă că versurile finale suprimate sînt înlocuite cu un *motiv muzical adecvat*, care spunea mai potențat *același lucru*, contribuind din plin la momentul de încheiere a *Tetralogiei*.

către Berlioz. Fără să bănuiască dificultățile unei atari opțiuni, el era absolut convins că folosind un *suport poetic* „compozitorul se pune la adăpost de interpretări arbitrare, orientîndu-și anticipat atenția ascultătorului spre ideea simbolizată a întregului". În felul acesta — teoretiza Liszt — limbajul muzical va ajunge să exprime „tot ce se sustrage analizei, tot ce este legat de adîncimile inaccesibile, de dorințe nepieritoare, de presimțiri inefabile"[1] ...

Discursul său muzical, dirijat pe aceste linii de forță, chiar dacă a produs și la el devieri estetice, a lărgit în cele din urmă perspectivele limbajului, mai ales atunci cînd, stabilindu-se la Weimar, Liszt se va apropia de căldura sensurilor multiple ale tragediei lui Goethe.

În anul 1855, Franz Liszt și-a pus parafa pe *Faust-Symphonie* pentru orchestră și cor bărbătesc, după ce, cu nouă ani în urmă, Hector Berlioz încheiase manuscrisul definitiv al *Damnațiunii* sale[2]. Modelul francez l-a ajutat să evite forma asamblabilă din prea mulți bolțari; destul deci cu plimbarea lui Faust prin ... pusta maghiară, destul cu procesiunile și locurile ce dispun la meditații și bilanțuri — tot atîtea pretexte pentru cîntece, ansambluri corale, numere de balet și cavalcadă. Liszt, credincios umbrei poetului din preajmă, se va circumscrie într-un *triptic* tăiat cu grijă și pasiune, după modelul auster al celui crescut sub bolți medievale, destinat să înglobeze trei spații: pentru Faust, Margareta, Mefistofel.

Dacă Berlioz izbutise că extragă substanța susceptibilă unei convertiri muzicale din mozaicul scenelor atent alese, Liszt — menținîndu-se pe planul generalității umane — s-a ambiționat să facă muncă de *portretist*. În felul acesta, acțiunea pusă în umbră se sintetiza din *pictura sufletească* a celor trei eroi. Nou și temerar proiect![3]

Prima mișcare, intitulată *Faust*, se deschide prin motivul său interogativ, pe un desen cromatizat, cu neliniști întreținte de elanul creator al eroului. Temele, structurate după procedee clasice, vor fi recunoscute și în mișcările următoare printr-o organizare

[1] Din prefața la culegerea de piese pentru pian *Ani de pelerinaj*.

[2] Întreprinderea artistică realizată de către Liszt încheia un lung proces de elaborare, după scurgerea a peste două decenii de la terminarea lui *Faust II* de către Goethe.

[3] Se poate susține că ideea de portret muzical inițiată de către Liszt, avînd vagi repere de la Beethoven (uverturile *Coriolan* și *Egmont*), a stat la baza marilor poeme simfonice ale lui Richard Strauss, maestrul ce a dominat prima parte a secolului nostru (vezi pag. 111 și următoarele).

ciclică a întregului. A doua mișcare, dedicată *Margaretei*, conturează profilul liric al eternului feminin ce-l vom reîntîlni la încheierea simfoniei, preluat de voci omenești; fondul tabloului vibrează de tușe transparente, tulburate dramatic de prezența lui Faust. Cu materialul părții a treia, fără tematism propriu, Liszt cucerește un bogat interes artistic prin persiflarea temelor lui Faust, procedeu ce izbutește să încorporeze pe negatorul *Mefistofel*[1].

În contrast cu desfășurarea acestor variațiuni insolite pe desenele muzicale din mișcările anterioare, simțim cum treptat ne învăluie un spațiu de *oratoriu* tradițional, cu gînduri maiestuoase. Ultimele versete din Goethe vibrează într-un imn al comuniunii sufletești și al înălțărilor spirituale. Viziunea ecleziastică a lui Liszt rămîne autentică mai ales față de *tema Margaretei*, pe care puterea întunericului nu a izbutit să o umbrească; ilustrația muzicală izbutise să o exalte mai presus de *tema năzuinței lui Faust*. Spiritul secolului, fără a suferi de exces de idealism, nu contravenea cu nimic viziunii lisztiene[2].

Dar timpul, care s-a dovedit deseori de o obiectivitate severă, a scurtat cu mult din faima acestei simfonii, clasificînd-o în rîndul

[1] Procedeul de a desfigura noblețea unei teme muzicale în scopuri metaforice îl realizase, cu trei decenii înainte, Berlioz, în finalul *Simfoniei fantastice*, precum și, mai tîrziu, Wagner în opera *Maeștrii-cîntăreți din Nürnberg*. În felul acesta s-a lărgit profilul psihologic în muzică prin ideea de *devenire a temelor*. Ceea ce rămîne nou în estetica lui Liszt este și acest principiu al *deformării unei teme muzicale* fără ca Frumosul să sufere; vom întîlni la Liszt accente de grandilocvență sau largă accesibilitate — dar niciodată vulgaritate. Însuși Mefisto va rămîne *distins* pînă la capăt, în ilustrările sale muzicale.

[2] Tripticul lisztian — această pictură sonoră în premieră — merită cîteva amănunte suplimentare pentru informarea muzicienilor, cu privire la soluția formei.

Prima mișcare are o structură de sonată; a doua mișcare — de lied, iar finalul este o sonată forjată într-un tipar elastic, aproape fără material tematic propriu, căci temele concepute ca motive conducătoare vehiculează liber în simfonie, emanînd din acea paletă unică a maestrului, sub răsfirări variaționale. Astfel, tema lirică din prima mișcare („*Faust*") se va împlini generos doar în secțiunea mediană a mișcării a doua („*Margareta*") — ea semnificînd *dorul după bucuriile lumii*; tema conclusivă din prima mișcare, sugerînd jubilația victoriei, va încheia prin anticipări irizate mișcarea a doua și epilogul din mișcarea a treia („*Mefisto*"). În timp ce în mișcarea a treia toate motivele faustice vor fi degradate — compozitorul considerîndu-l pe partenerul negru ca fiind partea de umbră a lui Faust —, vom constata că ori de cîte ori va apărea *motivul Margaretei*, calitatea muzicii ni se va dezvălui intactă.

Model de programatism sintetic, în *Simfonia Faust* se utilizează mai multe genuri muzicale contopite, în vederea turnării unui autentic portret psihologic al tragediei goetheene.

modelelor meritorii de unitate formală, în care fluxul și echilibrul ideilor excelează. Un dram de insatisfacție ne-o dovedește și artistul însuși, căci, după încheierea acestei munci modelate cu migală, tema faustică nu-l mai părăsește, rămînînd să-l chinuiască în continuare chiar dacă el se va apleca de astă dată spre ilustrarea unor momente ieșite de sub zidurile unor catedrale monumentale. Asemănător prietenului său pictorul Peter Cornelius — care ne-a lăsat douăsprezece acvaforte, rod al unei preocupări asidui pe teren faustic, cu momente din cele mai ingenioase —, îl vom întîlni în continuare pe Franz Liszt în căutarea episodului care să cristalizeze *același subiect*, neistovit de faimă. Răsfoind din prelucrările culte ale legendei, compozitorul se va opri de data aceasta la poemul neterminat al lui Nikolaus Lenau din care va ilustra fragmentele *Procesiunea nocturnă* și *Mefisto-Vals* (1859).

Un nou prilej de evocări nesățioase, de distribuire darnică pe tărîmul spiritului. Înseși secvențele alese pot caracteriza aplecările poetice ale muzicianului. În *Procesiunea nocturnă* („*Der nächtlige Zug*") iată-l pe Faust rătăcind în codri, întîmpinat de un cortegiu rustic luminat de torțe, înaintînd pe o veche litanie gregoriană întru cinstirea nopții Sfîntului Ioan. După depărtarea procesiunii, eroul nostru se zbuciumă la gîndul că bucuriile aparțin oamenilor de rînd, iar el rămîne sortit năpăstuirii veșnice.

Spre nenorocul lui Liszt, această formă tripartită, înglobînd în momentul central o curbă de creștere sonoră, a mai tentat și pe un compozitor francez din secolul nostru, devenit notoriu tocmai prin poemul său simfonic cu aceeași denumire. Numele său este Henri Rabaud, iar compoziția sa, întrecînd în farmec pe cea a lui Franz Liszt, a izbutit să sintetizeze tot ce epoca de aur a muzicii franceze a căutat să filtreze prin rafinament, măsură, tradiție și împrumut[1].

În ceea ce privește *Mefisto-Vals*, Liszt fructifică drumul său fluctuant, de la involtul barocului la arta ludică a rococoului, în colorata sa orchestrație pe care o va reduce ulterior la tehnica pianului — formulă ce a stîrnit mult interes printre interpreți.

[1] Henri Rabaud (1873—1949) face parte din pleiada pariziană a lui George Enescu și este autor de opere, simfonii, oratorii, muzică de film și alte piese orchestrale. *Procession nocturne* (1897) este pagina, alături de opera *Marouf*, care i-a adus celebritatea. Influențat de școala franckistă, comentariul episodului *faustic* reprezintă pe drept cuvînt o deplină realizare, prin conciziunea fluxului și coloritul armonic înrudit cu clarobscurul postromantismului german. Rămîne un exemplu de mișcare procesuală sonoră apărînd ca un mulaj al acțiunii; gustul muzical al autorului se arată suveran.

Muzica este gîndită în caracter dansant, cu disponibilități întinse pentru capriciu, iar accesibilitatea sa se exprimă de la sine, fără a mai reclama un pretențios suport poetic clarificator[1].

Desigur că, pe măsură ce intrăm în universul lui Franz Liszt, nu trebuie să ne dezamăgească mozaicul viziunilor sale și am greși dacă ne-am lăsa dezorientați de unele sclipiri false. Poate că din cauza unei optici nesupravegheate, marele simfonist nu se bucură de locul pe care îl merită în posteritate; doar o elită mai trăiește în cultul său, admirînd pe idealistul, inițiatul minunat al artei europene, mereu cu salt în viitor. Proteismul, emfaza geniului său mobil vor concura *pianul* său vrăjit cu portativele orchestrei. Puterea sa descriptivă aici va rodi cu adevărat, irupînd din miezul poveștii, în trăsături de penel fără greș. Nu atît structurile sale *formale* vor cuceri lumea, cît inovațiile în manipularea *armonică* și *tonală*. Pășind fără ostentație peste legi, Liszt va fi adeptul cromatismului, al alterațiilor, al despotismului tematic, al lărgirii neîntrerupte a tiparelor. Abuzurile sale față de noul limbaj poate că fac parte și din defectele sale, dar ele nu vor ajunge să compromită buna tradiție germană în muzică. El a rămas un creator de elită și a dat urmași[2].

Nu tot astfel se poate vorbi despre o moștenire care să fructifice crezul lui Hector Berlioz și să înalțe muzica dramatică în afara spațiilor cîștigate.

Opera franceză părăsise de mult opiniile turbulente ale dezbaterilor, continuînd să-și asimileze toate convenințele mondene drept criteriu estetic; gustul italienizant, pe placul publicului cosmopolit parizian, se hrănea din montările fastuoase ale superproducțiilor, respingînd cu scandal spectacole ieșite din scara gustului comun, cum s-a întîmplat cu opera *Tannhäuser*. În acel „stil fără stil" de *grand opéra* s-a exprimat și Charles Gounod în opera

[1] Episodul la care ne referim poartă titlul ***Dansul în hanul satului.*** Mefisto sosește însoțit de către Faust, în toiul unei nunți sătești. Smulgînd arcușul unui lăutar, Diavolul se dedă la improvizații și transformă petrecerea într-o bacanală, reușind în scurt timp să aprindă flacăra dorinței în sufletul însoțitorului său (*„Mai mult decît un foliant are putere o fată îmbujorată de plăcere..."*). În toiul jocului, Faust izbutește să-și strecoare partenera pe ușa întredeschisă, de-a dreptul în codru. Se iscă episodul liric central, care alternează cu ***Valsul lui Mefisto,*** crescînd cupid, într-o înlănțuire de imagini policrome.

[2] Despărțindu-ne de Liszt, nu trebuie să-i uităm nici generozitatea cu care a lansat pe marii săi contemporani și nici darul său de a deștepta conștiința națională a unor artiști, care au fost ajutați să-și întemeieze școli proprii. Nu degeaba se adresase cu blîndețe, la vremea sa, Beethoven micuțului Franz, pe atunci de unsprezece ani, sărutîndu-i obrajii: „Să fericești cît mai mulți oameni, nimic nu-i mai bun și mai frumos..."

Faust (1859). Fără să ocolească subiectele monumentale scumpe lui Berlioz, compozitorul Gounod, abilul academizant, servind contuz sentimentalismul epocii sale, a realizat o operă a cărei celebritate durează pînă în zilele noastre, fapt ce practic nu ne poate spune nimic. Căci celebritatea nu poate cuprinde în sine *valoarea absolută*, din care pricină dorim să scriem cît mai puțin despre un autor care a avut, la vremea sa, cutezanța să se măsoare cu o temă ce l-a depășit[1].

O variantă mediteraneană a tragediei lui Goethe o va realiza, în Italia, Arrigo Boito, poet și compozitor viguros. Opera sa *Mefistofele* (1868) se ambiționează să restituie personajelor lumina legendei germanice, concentrînd sensurile asupra prăpăstiosului negator, care devine pilonul spectacolului. Operă mai puțin cultivată pe scenele lumii și redată mai mult în fragmente, are multă mișcare, colorit și sarcasm; dar grandilocvența și cultul exagerat al glasului omenesc demască spectacolul italian de operă, ce nu și-a putut depăși limitele pentru crearea unei muzici faustice.

Ne-am rezervat acum emoția de a evoca în sfîrșit o capodoperă muzicală. Încercăm aceasta după ce, aflați de atîta vreme în tovărășia imensei umbre faustice, aplecată și peste secolul nostru, ne-am întrebat în ce măsură arta muzicală a atins după cum se cuvine miezul legendei faustice, bucurîndu-se de sublimele ei calități. Audierea *Simfoniei a opta* a lui Gustav Mahler ne-a stins orice urmă de insatisfacție; sonoritățile țișneau din același aparat gigantic, făuritor al tuturor simfoniilor sale prometeice. Vitalizînd muzica romantică, marele vienez a izbutit să integreze toate intonațiile mai apropiate de gustul secolului nostru pe fundalul unor peisaje învestite cu mari valori sufletești, țintind colosul și sublimul. Dacă el nu se îngrijea de concizie, a rotunjit, în schimb, un univers de imagini cu ochii săi candizi și fraterni, îndreptați spre lumea îndrăgită, spre organic, fără a ocoli rădăcinile tradiției și peregrinările în explicarea existenței. Culmea artei sale va rămîne *Simfonia a opta* (1906) compusă

[1] Reducînd acțiunea la episodul Margareta — fapt care a îndreptățit pe criticii germani deconcertați să propună ca această operă să poarte titlul eroinei — compozitorul a tradus totul în *numere solistice* cu melodii tradiționale și cu finaluri strălucitoare. Caracterele sînt conturate de grațiile elegante ale lui Faust, cochetăriile de midinetă ale partenerei sale, comicul vulgar al lui Mefisto sau tînguitoarele romanțe ale lui Valentin, devenit unul dintre eroii principali. Spectacolul atît de îndrăgit de public mai cuprinde și o mică excursie în Infern, precum și un divertisment hilar, valpurgic, în ritm vienez.

doar în două luni; ea oferă 90 de minute de beatitudine și jubilare, sub semnul mîntuirii lui Faust[1].

Prima audiție a avut loc la München (1910) sub conducerea autorului. Succesul dobîndit a reprezentat încununarea carierei sale de muzician măcinat de o sănătate șubredă. Prin invocarea spiritualului și a eternei dragoste — în anii cînd se preparau catastrofe cu urmări grave pentru secolul nostru — Mahler devenea atunci artistul-cetățean ce dădea un profetic semnal întregii lumi.

Datorită spiritului său de misionar înnăscut, el se simțea obligat, în această nouă operă, să ofere supremul său dar omenirii[2]. Aici compozitorul s-a ambiționat cu succes să interpreteze momentul de *apoteoză* al tragediei lui Goethe, dealtfel curba cea mai critică a întregului poem. Însuși poetul de la Weimar își dăduse seama la vremea sa de dificultatea tratării acestei scene unice în arta secolului trecut[3]. Iată că abia în secolul următor o orchestră uriașă, din care nu vor lipsi orga și o mare de voci omenești, va izbuti să tresalte în muzică tot ceea ce fusese pus sub surdină de către poet. În zadar denigratorii o vor intitula în derîdere *„Simfonia celor o mie"*; căci întocmai ca la o dramă wagneriană, nici un efort nu putea fi de prisos pentru reprezentarea ei.

În cele două părți ale *Simfoniei a opta*, scrise sub imboldul metaforei goetheene, Mahler s-a preocupat să se alăture și generosului mesaj transmis de către Beethoven în *Simfonia cu coruri*, sau de Wagner în epilogul *Tetralogiei*, unde, după cum se știe,

[1] „Este lucrarea cea mai însemnată pe care am compus-o pînă în prezent! Imaginați-vă că întreg universul ar începe să răsune... Toate simfoniile mele precedente nu sînt decît un preludiu la ultima simfonie. În ele mai persistă un tragism subiectiv, pe cînd în această simfonie cîntă o infinită bucurie"... (Dintr-o scrisoare a compozitorului către șeful de orchestră olandez Willem Mengelberg.)

[2] Într-o scrisoare, Thomas Mann nota: ...„Noi, urmașii, care judecăm cam unilateral generațiile de la începutul secolului prin prisma tendințelor evidente sau camuflate ale barbariei care a condus la catastrofele războaielor, ar trebui să fim avertizați că, pe lîngă tenebre, au activat la fel de puternic luminile și că în spatele fenomenului artistic a apărut expresia autentică a spiritului mondial".

[3] Eckermann notează una din cele mai prețioase confesiuni ale poetului: ...„Sînteți de acord că scena finală în care apare sufletul salvat ridicîndu-se spre cer este greu de compus. Tratînd lucruri atît de suprasensibile, lucruri pe care omul abia ajunge să le presimtă, aș fi putut să mă pierd în vag dacă nu aș fi dat, în intențiile mele poetice, forma, fixitatea și limitarea pe care le impun imaginile religioase".

s-a exaltat artistic frăția generală între oameni[1]. Bineînțeles că această exprimare prin *simboluri mitice*, unele colorate debordant prin formule ecleziastice, în ciuda realizărilor obținute, nu s-a dovedit cea mai fericit adecvată pentru secolul a două războaie mondiale. Dar astăzi sîntem convinși că ceea ce apare la unii artiști vizionari, sub semnul încrederii într-un viitor mai bun pentru noi toți, nu se poate exprima *estetic* decît prin *simboluri*, chiar dacă ele țintesc utopia, dacă nu *sublimul* însuși. Prin semiotica lor, vom traduce în limba noastră obișnuită la fel de clar ideile lor generoase, care pot suna în acest fel: Spiritualul, tot ce este mai nobil în om, va învinge pasiunile josnice de învrăjbire, iar triumful dragostei va înfrăți popoarele asmuțite de milenii... Așadar, urmînd procedeul goethean, Mahler a recurs la legendele sacre nu din deviații mistice, ci din *imboldduri artistice*, pentru a-și întrupa mesajul său social[2]. Accentul l-a fixat ca o încununare pe momentul cel mai semnificativ al poemului faustic: glorificarea eroului ce și-a descoperit adevărata menire printre semeni, atingînd valorificarea supremă, după ce a trăit doar aparențe de fericire. Muzicianul comentator al momentului a înțeles, la rîndul său, care este adevărata sa menire în fața ilustrului poem goethean.

Încercînd să descriem prin cuvinte replica muzicală dată de către Mahler, socotim necesar să reamintim momentul dramatic legat de încheierea tragediei *Faust*. Prin *„oprirea în loc a clipei"*, adevărata fericire realizată de către erou devenea *eternă* imediat ce sufletul său, răpit de către trimișii Cerului, putea trece prin poarta Paradisului. În prima parte a simfoniei se pregătește tocmai această trecere spre liniștea veșnică a unui suflet uriaș, scăpat din ghearele Diavolului. Printr-o impunătoare suplică, se cere ca Spiritul Suprem să coboare și să-l elibereze din cătușele vrajbei; numai astfel va putea să urmeze actul beatificării, adică înălțarea lui Faust spre domnia luminoasă a dragostei și a grației. Pregătirea acestui triumf, care consumă prima parte a *Simfoniei*, izbucnește de la început în cor și orchestră, ca o mișcare de oratoriu, unde elementul imnic jubilator alternează cu dis-

[1] Cele două mișcări ale simfoniei, cu toată aparența lor de complexitate, rămîn ușor de urmărit: ascultătorul poate intui de la prima audiție structura de sonată din *partea întîi*, precum și celulele ei care proliferează în *partea a doua:* această unitate păstrează nodul tradiției beethoveniene crescute sub involtul barocului spiritualizat de postromantismul mahlerian.

[2] Același lucru a urmărit și Aleksandr Skriabin în proiectul neterminat, ezotericul său *Misteriu*.

cursul liric și atmosfera dramatică, într-o singură suflare liber desfășurată. Textul cîntat — un imn medieval, străin de poemul goethean — nu este o improvizație de natură să profaneze un mare monument, iar posteritatea nu-l va acuza de ușurință pe Gustav Mahler, așa cum, pentru *Damnațiunea lui Faust*, a procedat cu Hector Berlioz[1].

Vom admira aici puterea de discernămînt și pietatea cu care ilustrul artist vienez a creat un portal pentru celebra scenă a mîntuirii lui Faust[2].

Intervenția sa în poemul lui Goethe poate fi socotită un act de regie genială, pentru ca ultimele pagini să vibreze de o imensă generozitate și strălucire artistică.

Astfel, răceala unui text, împrumutat din trecutul auster al dogmelor, va fi compensată de vraja polifoniei, tot așa cum Beethoven, ilustrînd *Bucuria* din ultima sa simfonie, a știut să ceară revărsarea iubirii asupra tuturor semenilor prin arta barocă

[1] Este vorba de plimbarea „apocrifă" a lui Faust prin pusta ungară, urmată de intonarea *Marșului lui Rákoczi* — piesă prelucrată mai înainte și introdusă ulterior pentru „culoare locală". Fără îndoială că ideea lui Berlioz de a-și plasa eroul în Ungaria trebuie pusă în legătură cu această piesă care repurtase mai înainte un mare succes.

[2] Textul a fost ales din imnul medieval al Înălțării, *Veni, creator spiritus*, datorat teologului Hrabanus Maurus, în scopul de a întregi imaginea drumului parcurs de către Faust, din clipa prăbușirii pînă la transfigurarea sa:

„Veni, creator spiritus,
mentes tuorum visita,
imple superna gratia
quae tu cresti pectora!"
. . . . . .

De notat este faptul că Olimpianul cunoștea aceste versuri pe care le aprecia mult. Într-una din *Maximele* goetheene publicate de către Eckermann sub numărul *324* se consemnează: „Superbul cînt religios *Veni, creator spiritus* este propriu-zis un apel către geniu, de aceea se și adresează cu tărie celor înzestrați cu spirit și forță".

Versetele cuprinse în cele cinci strofe ale imnului sînt utilizate liber, izbutind treptat să confere prestanța unui real cîntec unificator al unei simfonii extrem de complexe, unde se sudează cantabilitatea vocală cu comentariul orchestral. Momentul travaliului tematic apare odată cu inversarea temei principale, sugerîndu-ne imboldul iscoditor al negației; temele apar dezvoltate pe fragmente, iar repriza liberă a expoziției va țese temele care vor evolua într-o dublă fugă, al cărei ritm va mări elocința discursului. Procedeul stilistic baroc este binevenit în cadrul unui comentariu faustic în metrul ternar al dialecticii. Este necesar să menționăm și mijloacele de care dispune acest monument sonor: în timp ce vocile umane sînt grupate în trei coruri — dintre care unul de copii — și opt soliști, orchestra, pe lîngă lemne și coarde, cuprinde opt corni, patru trompete, o bas-tuba, un mare grup de percuție, la care se alătură celesta, pianul, armoniul și orga.

a fugii. Astfel, decorul rigid din versetele pietrificate de vreme a putut să capete acea izbucnire de viață, așteptată cu sete sub apăsătoarea amorțeală pe care o simțim adesea înainte de începutul unei simfonii gîndite de un mare muzician.

Partea a doua, intitulată *Scena finală din Faust*, o putem împărți în trei secțiuni neîntrerupte: *adagio*, *scherzo* și *finale*. Începe cu o meditație austeră, marcată pe o intonație ritmică sumbră, în contrast cu vocile primăvăratice ce au știut să irupă anterior. Glasul anahoreților din celălalt tărîm îl simțim aprinzîndu-se în noapte, cu un zbucium gradat la scara superioară celei sugerate de către poet. Iată o temă aderentă la imaginația unui muzician de geniu, care a izbutit să miște alaiuri de îngeri și ierarhii de sfinți sub torentul incantatoriu al Muzicii. Conducerea vocilor covîrșește, iar filmul orbitor al scenelor apare ca o viziune fluentă, retopită de către compozitor, fără să impieteze cu nimic ansamblul neprihănit imaginat în poem, invocîndu-ni-se chiliile populate de figuri paradisiace, localizate în alveolele unui spațiu de poveste sub reflectoare sonore. Prin torentul de apariții ca în vitraliile de domuri ni se prezintă adevărate portrete dramatice ale soliștilor vocali, după cum urmează: în afară de *Margareta* care imploră ca o Beatrice în favoarea iubitului, mai apar *Magna Peccatrix* și *Mater Gloriosa* (soprane), *Mulier Samaritana* și *Maria Aegyptiaca* (contralte), *Doctor Marianus* (tenor), *Pater Ecstaticus* (bariton) și *Pater Profundus* (bas). Epilogul tragediei se va consuma în acel copleșitor *Chorus mysticus* — pe versurile ilustrate și de către Liszt în a sa *Faust-Symphonie*.

Adunînd toate motivele ramificate de-a lungul partiturii, acest imn final — adevărată explozie de apoteoză — are virtutea de a înmănunchea în imagini plenare toate adîncimile și ambiguitățile ce pluteau la suprafața viziunii lui Goethe[1]. Felul în care vibrează ultimele pagini ne dă bucuria unei infinite curgeri ce ne scoate din timp, fiind petrecuți în Marile tărîmuri ale supremei Frumuseți. Gustav Mahler a reușit, prin dezlănțuirea muzicii sale, să ne conducă la ideea lui Goethe că ceea ce înțelegem prin lumea sensibilă este o treaptă simbolică a Eternului:

„Tot ce e vremelnic
E numai simbol".

[1] Alcătuite din mai multe fragmente care au evoluat la început separat, primele două desene melodice apar ca „reminiscențe" și în prima mișcare; odată cu invocarea lui *Pater Ecstaticus*, aceste teme se sudează într-o frază continuă la care se adaugă expresiva replică a lui *Doctor Marianus*, remodelînd întregul ansamblu într-un discurs pe drept cuvînt sublim.

Scopul drumului parcurs, al devenirii, este astfel înfăptuit:

„Inaccesibilul
Faptă devine-n ocol".

Cuvintele, topite în vremelnicie, doar la eliberarea de tot ce-i pieritor își capătă sensul:

„Inefabil deplinul
Izbîndă-i aci".

Iar, prin puterea extinsă a lui Eros, luăm parte la o valorificare superioară:

„Etern-femininul
Ne nalță-n tării".

Ultimele acorduri fac să jubileze tema cardinală a simfoniei, ce închide cercul sub imnul de revărsare a dragostei peste lume. Gestul mahlerian se ridică pînă la cupola Capelei Sixtine, după ce a trecut cu pași solemni pe sub ogivele marilor mise de Bach și Bruckner[1].

Dar exaltînd, prin *Sinfonia a opta*, stilul marii Muzici trecute prin filtrul său postromantic, compozitorul vizionar se făcea pe nedrept vinovat de paseism și idealism caduc, în ciuda viziunilor sale umanitariste. Ostilitatea cu care a fost întîmpinat de către critica filistină a vremii sale — voci răzlețe care, din neștiință, s-au perpetuat pînă și astăzi, în ciuda recunoașterii geniului său — a izbutit în cele din urmă să-i scurteze gloriosul său drum. Dar în paginile ce au urmat după *Simfonia a opta*, vom asculta nu numai spaima biologică datorită sănătății precare a artistului, ci și o magnifică potențare muzicală a tragismului său, încărcat de demnitate și de surîsul amar al înțelepciunii sale ultragiate[2].

Angajîndu-ne cu pasiune în acest comentariu la opera marelui artist faustic care a fost Gustav Mahler, am pătruns pe nesimțite în plin veac XX. Acum, muzica începe să dea semne înă-

[1] Înainte de a ajunge la accentele de elevație din *Simfonia a opta*, Mahler mai umblase pe tărîmurile temelor sacre, mărginindu-se la realizarea unui comentariu variat pe tema folclorului german (*Simfoniile a treia* și *a patra*) sau a viziunii apocaliptice (*Simfonia a doua*).

[2] Zugrăvirea omului aflat atît în fața neantului, cît și a armoniei ce există independent de el ne apare și în ultimele sale lucrări. Se poate compara zbuciumul paradisiac intonat de către *Pater Profundus* în finalul *Simfoniei a opta* cu discursul final din *Cîntecul Pămîntului*, care, cu toată viziunea sa crepusculară, rămîne un admirabil imn închinat Frumuseții acestei lumi.

bușite de alte prefaceri, cu efecte de furtună și disoluție. Încordarea nedeslușită, care a făcut curînd pe scriitorul Thomas Mann să se alarmeze că spiritul faustic, a intrat în criză în propria sa țară. Este adevărat că după zăngănitul atît de tragic al armelor, multe cîntece au pierit sub imboldurile scientismului steril. Opera *Faust* a lui Ferruccio Busoni (1924) rămîne însă dovada unui efort meritoriu de împrospătare, prin revenire la izvorul legendei și la o muzică generoasă, după cum, mai tîrziu, Hans Eisler (1952) va căuta, prin căile originale ale artei sale, să justifice altfel răzvrătirea și desperarea *Faust*-ului său.

Dar în pledoaria pentru adevărata Muzică scrisă în maniera spiritului generos faustic urmează să ne gîndim la alte exemple, care rămîn mult mai grăitoare. Trimitem pe amatorii de artă la muzica lui Richard Strauss din poemul simfonic *O viață de erou* (1898) sau la poemul *Prometeu* (1915) al lui Aleksandr Skriabin. Aceste două piese de referință ale începutului de secol rămîn exemple ce au ieșit dintr-un făgaș săpat de secole; ele folosesc deopotrivă forme amplu răsfirate, cu îngemănări de tablouri scurte, cu piscuri rapide și drapate în teatralism, capabil să ne ofere viziuni sintetice.

Printr-un alfabet gnoseologic deosebit de cel mahlerian, Strauss a izbutit în *Moarte și Transfigurație* să atingă „muzica sferelor", apropiindu-se de teluricul primordial prin joncțiunea brumelor nordice cu soarele sudic. Diapazonul scurtei existențe a lui Skriabin ne-a uimit și mai mult; cel care a visat o *Artă totală* îngemănînd de astă dată sunetul cu lumina, a pornit de la estetica lui Chopin și Wagner, sfîrșind în sincretismul magic al unor agregate armonice insolite.

Nu trebuie mers prea departe pentru a exemplifica și alți Orfei ai imposibilului, năzuitori ai captării armoniei Cosmosului. Dar nu se cade să omitem, în fuga condeiului, nici faustianismul simfoniilor lui George Enescu, cel care a izbutit să reverse jerba de lumini peste frumusețea pămîntului românesc.

POSTLUDIU: DE LA FAUST LA AHASVERUS

Un imn către Rațiune — înțeleasă ca o facultate constructivă și activă în totalitatea ei — iată cum trebuie privit *Faust*-ul goethean, cel mai uriaș monument închinat acestui mit. Pornind de la zbuciumul gîndirii abstracte, eroul său se va umaniza continuu, făcînd în cele din urmă corelația cu treptele senzorială și volițională ale cunoașterii. Această cale lungă, de la omul real la propriul său mit, va lăsa în cultura universală o moștenire curioasă. Germanii îl vor actualiza deseori, fie parodiindu-l, fie convertindu-l în supraom (noțiune la rîndul ei deformată), pentru a le hrăni ambițiile; alteori i-au putut prevesti dispariția sau poate numai suspendarea vremelnică. Americanii vor parodia doar satanismul partenerului său; rușii, polonezii, norvegienii și românii se vor mîndri cu un Faust propriu. Important este că eroul goethean va rămîne mereu disponibil pentru clipa ce vine, neputînd avea vreodată un destin încheiat — nici ca individ, nici ca speță, nici ca neam. El reprezintă o stare istorică: dezvoltarea continuă a Omului sub tensiunea contrariilor — libere să lucreze cît timp va ființa omenirea. Faust personifică însăși filosofia Omului complet saturat de „demonism" și aliat diplomatic pentru înfăptuirea bunăstării semenilor și urmașilor săi. El nu s-a identificat niciodată cu zeul marin Proteu ce ființează din șiretenie și din dedublarea rațiunii sale; el rămîne o natură dialectică, justificîndu-și cu tărie arderea sa tot mai elevată prin oxigenul dătător de viață, același care a făcut ca materia să se „autogîndească". Părintele său s-a străduit să-i atribuie excese de sentimente stenice — dîrzenie, generozitate, umor și toate culorile strălucitoare ale Omului total.

Mai puțin șlefuit ca mesaj rămîne tocmai un amănunt important din scenariu, de care poate depinde însăși citirea corectă a întregului. Nu ne plîngem de lipsa totală a unei chei de pătrundere; dimpotrivă, autorul lui *Faust* ne-a oferit mai multe instrumente, de diverse forme, pentru receptarea mesajului, lăsîndu-ne

singuri să le încercăm și să le descoperim adevărata valoare practică. Să ne gîndim la cheia care a deschis lui Faust calea spre umanizare și, în final, spre Bine. Căci există aici mai multe surse virtuale care au concurat la izbînda sa, ușor de obiectivat, dar la ierarhizarea cărora s-au iscat controverse. Poate că discuțiile care au luat naștere fac parte tocmai din dinamica receptării sau din polisemia unei astfel de construcții complexe, îndelung gestate.

S-a vorbit mult că adevăratul impuls spre Bine, dezbătut în *Faust*, se datorează revelării Frumuseții prin Elena, care a înnobilat pe erou pînă la determinarea sa de a crea imposibilul. Motivul „Elena" poate fi considerat ca un mit artistic, introdus sub formă de *variantă metaforică* a tezei schilleriene privind rolul major al Artei în purificarea înclinărilor instinctuale ale omului și în drumul său înspre umanismul estetic. Teza lui Schiller, adoptată de către Goethe după întoarcerea sa din Miazăzi, susținea că doar cel pătruns de sentimentul Frumosului se poate elibera de lumea simțurilor posedînd, prin aceasta, dispoziția necesară pentru săvîrșirea în deplină libertate a Binelui[1].

Către sfîrșitul tragediei, Goethe ne mai include încă o prețioasă sugestie: el face să apară personificate și acele imbolduri ivite prin cele patru *Surori cărunte* — ființe din lumea tutelară a lui Mefisto — servind lui Faust clipă de clipă drept obstacol-stimulent al creației totale, în care trebuie să apară și Binele sub reverberația sa.

Iată însă că în scena ultimă a glorificării eroului apare și Margareta cea păcătoasă prin iubire, părăsită de Faust la finele *Părții I.* Margareta constituie impulsul către actul recuperării „sufletului glorios" al lui Faust, dar — ne întrebăm noi — oare nu a pregătit ea, prin jertfirea ei, și drumul către Bine al eroului? Să recapitulăm momentul care în scenariu apare tulbure: sentimentul culpabilității lui Faust în tragedia Margaretei.

Prin fuga lui de răspundere, eroul — care, împins de Mefisto, greșise grav — se află la o răspîntie a existenței sale. Diavolul se grăbește să-l „regenereze" pe o pajiște, înconjurat de

[1] „Trecerea de la senzualitatea pornirilor elementare, prin opera de artă, spre o viață a culturii fundată moral" (Heinrich Rickert — *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*, Tübingen, 1932; citat din Șt. Aug. Doinaș).

duhuri și de harfele eoliene conduse de Ariel; urmează doar o umbră de căință și apoi o vinovată uitare prin somn, după care vine deșteptarea luminoasă ca însăși esența ultimă a acestei lumi. Acesta urmează să fie noul teren pentru pătrunderea lui Faust în lumea nouă a Faptei. Dar în această măreață renaștere faustică — devenită o personificare a înfrînării și a răbdării — eroul, mereu neobosit și neînfricat în dobîndirea experiențelor sale pînă în *Țara Mumelor*, primea el oare ajutor doar din partea Partenerului negru sau și imboldul amintirii Margaretei sale avea partea lui de răspundere? Căci apropierea lui Faust de semenii săi, organizarea lor pentru înfăptuiri tot mai mari cereau un model de demnitate spirituală în fața tuturor împrejurărilor, chiar dacă acesta diferea de cel al anticului rebel Prometeu. Este adevărat — așa cum am afirmat la începutul comentariilor noastre goetheene — că Negatorul sfîrșea deseori prin a face Binele. Dar oare ce însemna să te încrezi numai în puterea păpăstioasă a unui diavol care acționa mereu interesat și în prim-plan, ca „supraveghetor" al operei sociale faustice? El nu servea lui Faust pe tavă decît puterea și vrăjile luate din Natură; prin ele pînă și cu ultimul grăunte din materie se pot face minuni — tot atîta Bine ca și răul incomensurabil.

Toate aceste observații nu trebuie să ne neliniștească, ele fiind doar sugestii care amintesc de polivalența unei opere și de împrejurarea că aceasta nu posedă deschise absolut toate zările. Dar ne întrebăm și dacă, acum aproape două secole, nu se deschiseră mai multe zări decît ar fi fost cu putință.

Cu toate acestea un exeget ca Bielschowsky face o ultimă constatare: *„Faust, devenit moral, este mîntuit: numai că fapta sa și transformarea morală nu ne sînt arătate nicăieri. Și astfel, finalul actului ne lasă totuși nemulțumiți*[1].

Viața lui Faust este pînă în cele din urmă rodul unei călătorii existențiale unde el a aflat, pe lîngă Binele și Frumosul, mai ales rostul Omului total în cadrul unui Adevăr relativ, trăit aici și atunci. Știm prea bine că și Don Juan a călătorit asiduu, tînjind însă numai după un ideal îngust și inaccesibil ca o himeră

[1] Albert Bielschowsky — *Goethe, sein Leben und seine Werke*, C. H. Beck, München, 1909, citat din Șt. Aug. Doinaș.

Această critică rezumă faptul că deși Olimpianul a întrezărit în *Faust* multe zări ale Binelui, el s-a servit din imbold spiritualist de caracterul nelimitat al simbolurilor, duse pînă la treapta enigmaticului, pledînd pentru o malcabilitate maximă a interpretării operei sale. Lăsînd zările deschise ale Binelui și pornind nu numai de la ideea de Frumos, Goethe s-a servit de unele fundamentări ce pluteau chiar în aerul vremii sale. Am

— şi că numai unul singur din neamul său mitic a găsit şi calea Binelui.

Călătoriile lui Ahasverus — care ne invită în continuare să le urmărim cu gîndul — ating, la o răscruce, zarea Binelui printr-una din împrejurări, pe care noi am arătat-o a o fi atins şi eroul goethean.

amintit de umanismul estetic al lui Schiller, la care urmează să adăugăm şi marea influenţă a cugetării engleze de la sfîrşitul secolului XVIII, pătrunse în cultura germană şi franceză: cînd Antony Shaftesbury, filosoful care a depăşit raţionalismul matematic renascentist, afirma că în Artă se citeşte frumuseţea interioară a Binelui şi Adevărului, el relua drumul pe treptele iniţiatice ale cerebrei doctrine platoniciene despre *Kalokagathon* (capătul de drum al Frumuseţii este Eticul, generatorul *lumii ideilor*). Dar să nu se uite că, pentru Goethe, Binele nu este doar „Frumosul în acţiune" intuit şi de J. J. Rousseau; sediul său se află în etica renunţării şi a suferinţei, împrumutată din cugetarea Orientului.

III. UN MIT AL VOINŢEI: AHASVERUS

. . . tu-mi vei moşteni veşnica durere.
Isopul va încolţi în'toiagul tău de drum,
absintul va creşte dincolo de tine;
desperarea îţi va strînge şalele
în centura ta de piele.
Vei fi omul care nu moare niciodată.
Vîrsta ta va fi şi a mea.
Pentru a te vedea trecînd, vulturii
se vor aşeza pe ţărmul văzduhului lor.
Păsările se vor ascunde pe jumătate
sub crestele stîncilor.
Steaua se va apleca peste norul ei
pentru a-ţi auzi gemetele căzînd
picătură cu picătură în abis.

. . . . . .

Ţi se va sfărîma scara sub picioare
şi nu vei mai putea coborî.
Poarta cetăţii îţi va spune:
„Mai departe: banca mea e uzată";
şi fluviul în care vei vrea să te arunci
îţi va spune: „Mai departe, pînă la mare,
malul meu e plin de spini".

. . . . . .

Tu nu vei avea nici odihnă, nici somn.
Eşti cel care va merge din templu în templu
fără a mă întîlni vreodată.
Eşti cel care va striga: „Unde e El?",
pînă ce morţii îţi vor arăta
drumul spre judecata din urmă.

. . . . . .

EDGAR QUINET — *AHASVERUS,*
Ziua a doua. (trad. Marian Popa)

PRELUDIU: DE LA ADAM LA AHASVERUS

Perioada rodnică a marilor cvartete de Beethoven se încheia cu cel de-al şaisprezecelea, în *fa major, op. 135* — o muncă de concentrare şi de spiritualizare pe care Titanul o pregătea pentru *Simfonia X,* catedrala din care aveau să rămînă doar săpăturile. Cvartetul de care pomenim se prezintă ca o lucrare perfect elaborată, dar mai redusă, cu toate că celor trei mişcări iniţiale li s-a intercalat un sublim *adagio.* Finalul său enigmatic a atras atenţia şi prin titlul pe care îl poartă: *„Hotărîrea luată cu greu" (Der schwer gefasste Entschluss).* Titulatura înscrisă de către compozitor este exemplificată şi de două desene melodice, prin care încep mişcările *Grave* şi *Allegro,* notate de asemenea prin cuvinte care vor să angajeze un dialog: *„Trebuie să fie?" — „Trebuie!" („Muss es sein?" — „Es muss sein!").*

Secretul acestor inscripţii verbale este de mult elucidat, dar urmărind cu atenţie desenele melodice de pe frontispiciul finalului — atît cel interogativ, cît şi cel în replică —, observăm că ele cuprind cîte un interval de cvartă: prin el Beethoven îşi va exprima „hotărîrea sa anevoioasă" — adică un *act volitional* transpus în muzică. Această constatare s-ar fi oprit aici şi ar fi deschis doar o curiozitate de ordin estetic dacă intervalul de cvartă în cauză nu l-am mai întîlni şi în paginile altor compozitori care, întocmai ca păsările, începuseră să emită un limbaj *decodificabil,* şi nu simple închegări abstracte de emisiuni şi figuraţii sonore[1].

Sîntem interesaţi în sesizarea unor astfel de observaţii, căci în această secţiune consacrată *voinţei* ne va preocupa şi modul cum unele motive din mituri — semnificînd răbdarea, înfrînarea,

[1] Gîndul ne poartă la poemul simfonic de tip variaţional *Preludiile* de Franz Liszt, care cuprinde aspecte deosebit de descriptive — în stilul cu care Richard Wagner îşi va realiza *laitmotivele volitive* caracteristice din *Olandezul, Tetralogie* sau *Parsifal.* Procedeul va apărea nu numai în sensibilitatea germanică, ci îl vom întîlni şi la César Franck, în celulele motivice ale *Simfoniei în re minor,* unde abundă dramatice apeluri la acţiune.

renunțarea, jertfa — vor fi ajutate de muzică pentru potențarea adecvată a limbajului poetic.

In ceea ce privește procesul psihic pe care îl trăim și de care ne servim sub denumirea cuprinzătoare de *voință*, el trebuie înțeles ca o formă a capacității de conducere a activității noastre permanente. Actul voluntar, de fiecare dată situat în interacțiune cu afectivitatea și rațiunea, variază în orice clipă după excitantul din afară, ca și după comportamentul nostru; în legătură permanentă cu dificultatea în care ne aflăm, hotărîrea de a acționa depinde ce cel puțin două tendințe, dintre care una trebuie să dispară chiar dacă este egală ca forță. Dar încordarea peste măsură a voinței este mereu perturbată de lumina veghetoare a rațiunii sau de culorile ispititoare ale afectivității; la baza formării voinței se află exercitarea tuturor gradelor de efort în vederea diferitelor aspecte ale muncii. Căci practica face ca toate aceste dificultăți să fie depășite și reluate la nesfîrșit, chiar dacă mijloacele de acționare intervin mereu cu alte date. Se spune că dacă te stăpînești pe tine însuți, poți stăpîni lumea; cu voința îți poți modela atît afectivitatea, cît și tirania rațiunii, chiar cînd aceasta caută o singură direcție. Lipsa de voință te face robul celorlalte procese psihice — pe care le-am analizat în secțiunile precedente.

Dacă ne întoarcem iarăși la Beethoven, mărturisim că nu găsim în această clipă un exemplu istoric de tip volitiv mai puternic și care să-și fi putut domina mai hotărît nefericitul său drum existențial. Surditatea, pentru un artist destinat să devină un ilustru compozitor, a fost cea mai cruntă pedeapsă; ea nu a putut fi îndurată decît prin voință; acest mare obstacol a lăsat în schimb o uriașă moștenire lumii întregi, la fel ca a altor creatori singuratici, a căror voință a putut învinge o infirmitate „rodnică". Dar exemplul arătat mai sus poate deveni și mai grăitor prin generalitatea sa dacă îl vom culege dintr-un mit ce a stat la baza multor prelucrări artistice și în care se evocă un erou condamnat la izolare de lume, lăsînd însă acesteia un dar închinat valorilor pămîntești. Motorul damnării sale va fi totdeauna un obstacol: o durere, o infirmitate sau o mare greșeală sancționată.

Dacă scoborîm în evul de mijloc, vedem că bătrîna Europă a tînjit cu nostalgie după longevitatea unui Noe sau a unui Matusalem, căutată vreme îndelungată de alchimiștii veacurilor: doctorul Faust, la fel ca Rosenkreuz — întemeietorul ordinului Cavalerilor de Roza Cruce —, deținea formula unui „elixir al tinereții eterne" și era la curent cu practicile de pe tărîmul unor

„insule ale fericiților"[1]. Dar iată că după ce fervoarea tinereții și a nemuririi s-a menținut din vechime într-o febrilă așteptare, mocnind sub jarul istoriei, alte legende paralele s-au ivit în replică, mai solidare cu materia; apare, așadar, în imaginația poporană ceva ce se aseamănă cu reversul *mitului nemuririi:* tragica aspirație spre cuvenita moarte pe care o simte *nemuritorul* — acea dorință de intrare în ritmul firesc al devenirii, în cielul elementelor. În acest moment, nemuritorul nu se mai arată ca un privilegiat ajuns pe treapta supremă a perfecționării, ci ca un damnat care se luptă să scape de această condiție impusă; căci nemurirea nu a mai fost primită ca un dar, ci ca osîndă pentru o greșeală săvîrșită. Să ne închipuim viața unui nemuritor exilat pe pămînt, fără ca acesta să se poată bucura de marile ei daruri, deoarece îl apasă *remușcările* unei grele culpe. Pedeapsa are rafinamentul aplicat lui Tantal din mitologia elină, prin frustrarea permanentă a condamnatului de condițiile favorabile în care este situat. Tema aceasta devine, așadar, aceea a unui nemuritor care caută neantul ca să-l liniștească.

Dar coborînd la izvoarele folclorice ale acestei teme, nu trebuie să ne înșele învesmîntarea ei religioasă, frecventă în miturile de veche tradiție. Pentru asimilarea corectă a unui mit, citirea lui urmează să o facem printre rîndurile tuturor convențiilor, cunoscîndu-se cît de puțin pe măsură au fost mai totdeauna orice fel de veșminte. Tema la care ne oprim acum este cea legată de *mitul lui Ahasverus,* care s-a dovedit valoros — după cum vom vedea — numai datorită nivelului semantic cîștigat odată cu prelucrările sale artistice.

> Ne aflăm în Iudeea, în anul 33 al erei noastre, în ziua contrasemnării de către procuratorul Pilat a sentinței de condamnare la moarte a celui care se va urca pe Golgota. După semnare, Pilat și-a spălat mîinile într-un vas cu apă, semn simbolic de neaderare la actul ce urma să se consume; în

[1] În antichitatea greacă, semizeii și eroii își păstrau veșnică ființa, ducîndu-se în insula Leuké; regele Artur, din legendele celtice ale Cavalerilor Mesei rotunde, se retrăsese în insula Avalon, pe teritoriul căreia se afla potirul Graal, izvorul nemuririi. Cu multe secole înaintea erei noastre, textele chineze ne vorbesc de asemenea de insule muntoase în care „fericiții" se întrețineau cu „ierburile nemuririi", călătorind în bărci aeriene, purtate de cocori; legendele hinduiste și budiste ne vorbesc de tărîmuri și lacuri miraculoase, iar în Asia Centrală ni se pomenește de teritorii de pe vîrful munților unde inițiații trăiesc veșnic tineri. Această evadare din lume cu ajutorul unor substanțe regeneratoare constituie lupta din totdeauna a omului cu timpul ce cade ca o cascadă nemiloasă, înghițindu-și pruncii: bătrînul Cronos este mai mult decît un simbol.

mîna în care ținea pana, strălucea inelul de aur cu care va pecetlui ordinul, în calitatea sa de reprezentant al Cezarului.

Avînd casa pe traseul micului cortegiu ce tocmai se apropia în drum spre Golgota, Ahasverus putea urmări din prag ceea ce se petrecea afară.

Sclipiri ca de fulger împrăștiau toate acele căști și lănci ale sutașilor, amuțind murmurul mulțimii de curioși ce se îmbulzeau în spatele călăilor încărcați de frînghii, piroane și baroase.

Ahasverus refuzînd să-l ajute pe osîndit, acesta îi răspunde că îl va trimite pe un drum fără de capăt, să rătăcească în nemurire pînă la sfîrșitul lumii, gonit pe jos și pe sus, zile și nopți.

Urmărind această fabulație moment cu moment, totul ne îndeamnă să o considerăm ca fiind un *mit aberant* — prin deformarea sa extremă în totală contradicție cu simțul comun. Într-adevăr, faptul că osînditul de pe Golgota nu își arată aici dezaprobarea față de romani — primii săi mari persecutori —, ci față de un umil băștinaș, apărător doar al legii sale tradiționale, constituie unul din argumentele principale în defavoarea acestui mit. Dar ceea ce trebuie menționat cu precădere este și împrejurarea că în această povestire stranie mai apare și o contradicție de principiu: proferarea unui blestem etern de către acela care, în febra supliciului, va implora iertarea pentru toți cei care „nu știu ce fac".

În completarea acestor comentarii, culese din răscrucea liberă a exegezelor, există și un document pur literar de o mare finețe. Nu ne întrebăm dacă faptele povestite aici cu fantezie au la bază un dram de material istoric, dar cine nu știe că imaginația romancierului intuiește uneori mult mai mult decît ceea ce găsim în cronicile mistificate ale epocii? Documentul este o nuvelă din patrimoniul literelor franceze și se intitulează *Le procurateur de Judée*, iar autorul ei este Anatole France (1844—1924).

Am apelat la acest scriitor erudit, de un scepticism nativ, mereu atenuat de ironia subtilă a umanistului tolerant, deoarece el s-a arătat mereu ostil oricărei forme de fanatism. Cea mai mare parte a narațiunii, de o fermecătoare putere de evocare, cuprinde o convorbire între fostul procurator Pontius Pilatus și un concetățean cu care s-a întîlnit la tratament balnear, după douăzeci de ani de despărțire.

Întrevederea întîmplătoare de pe coastele abrupte ale mării Tireniene cu bătrînul Pilatus — descins dintr-o litieră purtată de sclavi — a evocat prietenului său vremurile cînd, exilat fiind în Siria, procuratorul Iudeii izbutise să-i îndulcească întrucîtva viața. Amîndoi își petrecuseră astfel tinerețea în acel trist Ierusalim unde evreii i-au umplut pe amîndoi de amărăciune și dezgust — iar acum, după atîția ani, își puteau depăna amintirile rămase durabile. Pilatus începu prin a-i împărtăși prietenului cum a fost nevoit, în urma unor intrigi, să se retragă din viața politică, plecînd în Sicilia, unde poseda pămînt. Cît despre activitatea sa de om al legii în trecuta sa carieră, departe de patrie, nutrește și acum neplăcute impresii. Deși cohortele romane duseseră pînă la marginea pămîntului pacea și libertatea, tot ce adia dinspre Roma — spunea Pilatus — era odios pentru evrei. Tributul le trebuia smuls din carne, iar serviciul militar era refuzat cu îndîrjire. Nu și-a putut imagina pretenția evreilor de a-și impune legea lor popoarelor din afară, cînd ei înșiși se dușmăneau pentru interpretarea acesteia, divizați fiind în zeci de secte rivale. Intoleranți în diversitatea opiniilor, ei se trăgeau de bărbi sau își rupeau straiele, în semn de dezolare, în jurul unui nenorocit pradă delirului profetic. Proiectați cu gîndul spre dimensiunea viitorului, contaminați fiind de febra salvării neamului lor, ei așteptau minuni, pentru ca apoi să le nege îndată ce se iveau, izbutind ca profeții lor să nu fie crezuți în propria lor țară, ci aiurea. De cîte ori nu a văzut Pilatus pe săraci și pe bogați, cu preoții lor în frunte, asaltîndu-i furioși scaunul de fildeș și trăgîndu-l de colțurile togii sau de curelele sandalelor ca să-i smulgă sentința morții pentru cîțiva oameni din popor, cărora el nu le putea descoperi crimele, dar erau în realitate mai puțin nebuni decît acuzatorii lor. El se vedea necontenit silit, cu toată blîndețea lui, să devină unealta acestor mulțimi, aplicîndu-le legea lor, din dorința Cezarului de a sprijini obiceiurile popoarelor supuse. În schimb, evreii nutreau din umbră speranțe nemernice — spunea îngrijorat Pilatus —, meditînd încă și acum la ruina cuceritorilor. Și de ce putea fi altfel, de vreme ce ei așteptau mereu pe prințul de sînge care trebuia să guverneze această lume? Mereu nesupuși, întreținînd revolte în sufletele lor încinse, ei vor face într-o zi să izbucnească împotriva Romei o răscoală, față de care mînia numizilor și amenințările parților nu au fost decît capricii de copil . . .

Dar prietenul său are amintiri mai binevoitoare față de credinciosul popor evreu și insistă — pentru a orienta discuția în altă parte — mai mult asupra laturii sale galante, care îi procu-

rase deseori tulburări în simțuri. Cu o voce șoptită care se aprindea pe măsură ce evoca, el se adresă fostului procurator, pomenind de o femeie din Magdala care, la lumina unei lămpi fumegînde și pe un covor mizer, dansa, cu capul dus parcă de greutatea părului roșcat, cu ochii pierduți, suplă și languroasă, întrecînd pe regina Cleopatra. Îi urmărea pretutindeni dulcele cîntec, mireasma de esențe și somnolența în care părea că trăiește.

Dispărînd de la o vreme, a căutat-o pe acele uliți suspecte, prin unghierele tuturor tavernelor, izbutind să se dezbare mai degrabă de vinul grecesc decît de umbra ei fermecătoare. Din întîmplare a aflat, în cele din urmă, că dănțuitoarea se alăturase unui mic grup de bărbați și femei care urmau pe un tînăr taumaturg galileean, de fel din Nazaret. Îl chema Isus și a fost răstignit pentru nu se știe ce crimă. Oare Pontius Pilatus își mai amintește de omul acela?

Fostul magistrat încruntă din sprîncene și își duse mîna la frunte, ca să cotrobăiască mai bine în memoria sa, rămasă dealtfel intactă. Apoi, după cîteva clipe de liniște, grăi cu siguranță: „Isus? Isus din Nazaret? Nu-mi amintesc!"

Aici se încheie rezumatul micii nuvele a lui Anatole France, ale cărei idei se simt mereu colorate de reflexul artistic al marelui scriitor. Gîndirea limitată a reprezentantului unui popor cuceritor, cu toate remarcabilele sale însușiri în organizarea socială, se intuiește aici de la primele pagini. Dar ceea ce iese și plutește la suprafață este tocmai sugerarea acelei minimalizări, proprii orgoliului și egoismului latinului, față de forța tutelară a Orientului.

Dealtfel s-a mai scris de arbitrariul cu care acest procurator și-a exercitat prerogativele. Jocul acela elegant, de a-și spăla mîinile în vasul de argint „cu puteri magice", nu absolvă cu nimic diplomația unui funcționar superior, care s-a dovedit incapabil să împartă dreptatea; el a rămas doar procuratorul imperial care a intrat în mitologie pe o ușă dosnică, atît de bine reperată de umorul lui Anatole France.

Din alt unghi de vedere care ne ajută să privim obiectiv pătimașele răstălmăciri ce au născut mitul lui Ahasverus, apare și faptul că pe lîngă cele patru cărți autentice („canonice") ale *Noului Testament* există alte treizeci, descoperite pînă în prezent — texte fluctuante, considerate „apocrife", care contrazic dogmele stabilite. În *Evanghelia lui Toma*, descoperită în 1945 lîngă Luqsor, lansată de UNESCO în 1974 spre cercetare și tradusă în limba franceză, se susține că este cea mai veche și singura „autentică".

În toate aceste texte, nu se pomenește nimic despre existența lui Ahasverus . . .

Dar nici un fel de argument nu a oprit la vremea sa pe scriitorul italian Giovanni Papini (1881—1956) care, bucurîndu-se de un mare răsunet, a răstălmăcit miturile cuprinse sau necuprinse în diferite texte ale *Noului Testament*. Astfel mitul *Evreului rătăcitor* va fi comentat cu mult patos al fabulației în *Storia di Cristo* (1921), încît restul acestei cărți pare doar un pretext. Fapta evreului damnat va crește în mintea scriitorului, ca aluatul, pentru ca să devină în cele din urmă vina tragică a întregului popor de obîrșie, „care a supraviețuit ca printr-o minune unică a istoriei". A socoti o legendă drept un adevăr mai înfricoșător decît cel istoric — iată rodul unui artist capabil deopotrivă de ură și admirație — extreme ce pot îngusta spiritul critic.

Regretăm că această întîlnire cu Papini rămîne aici doar un moment ce nu-l poate pune în valoare decît ca pe o victimă a ideologiei întunecate a vremii.

Mitul lui Ahasverus a rămas multe secole în conul de umbră al nepăsării, tulburat din somnolență mai mult de filosofia scolastică ce trebuia să-și culeagă roadele speculative pentru nevoile controverselor și căutînd să-l învie, după cum se va vedea mai tîrziu. De-abia artiștii vor începe să-i analizeze adevăratele carate dar se vor opri și ei în loc, de multe ori descumpăniți de dificultățile evidente de la baza fabulației. Cîteva date în legătură cu vicisitudinile de după cruntul blestem începură să fascineze.

Într-adevăr, acțiunea începea în trecut și sfîrșea într-un viitor incert, ca o uriașă istorie devoratoare de spațiu; un om, viu și astăzi — zice povestea —, care a fost contemporan și a convorbit cu primii martori ai unor noi așezări, un om care a văzut cu propriii săi ochi căderea colosului roman, invaziile semințiilor din est, noaptea fecundă a veacului de mijloc și sublimele aurore ale Renașterii — un om saturat de zilele sale și care era ursit să dispară ultimul. Mîinile sale urmau să închidă pleoapele umanității și apoi să o învelească în lințoliul neantului — viziune reprezentînd o grandioasă ficțiune poporană, căreia îi stătea bine să dănțuiască pe lirele marilor poeți. Pe de altă parte, unii dintre ei și-au imaginat că acest damnat putea înfățișa întregul alai al hărțuitei caravane umane, încovoiate sub povara trudei și a molimelor, mereu frustrată de dreptate și de milă, în pofida marii sale vitalități. Dar în spatele acestui convoi neîntrerupt cineva îl mîna să înainteze mereu, să persiste eroic, să-și rabde generație

de generație nașterile și morțile; nu însemna acest mit *voința oarbă* a lumii, ce o împinge mereu înainte în zbuciumul codificat al devenirii sale? Alții s-au întors să se întrebe de rostul acestei înaintări, de neînțelesul ei impuls ...

Dar în același timp, pe măsură ce esența fabulației ieșea la suprafață, un mit mult mai vechi o *anticipa* prin analogiile sale cu unele suprapuneri de sensuri: este vorba de *mitul lui Adam*. Și în această poveste, lumea noastră era interpretată ca un *loc de exil* pentru ispășirea unei pedepse ce avea să fie suportată sisific, ca urmare a săvîrșirii unui așa-zis „păcat originar"[1]. În ceea ce privește ulterioara convertire a lui Ahasverus la învățătura omului pe care îl hulise, acest moment va rima cu legenda cetățeanului roman Saul care va deveni apostolul Paul sau Pavel. Această iluminare — care a tins spre o decantare etică din care se va naște Binele — va apărea tot mai gradată în scenariul vieții lui Ahasverus, prelucrat în diferite viziuni artistice. Așadar, această poveste se va îmbogăți treptat cu trei componente mitice, în care se vor putea decela to' atîtea stadii de evoluție:

Componenta adamică. Pe axul celor două elemente din legendă s-a născut un fapt simetric între viața lui Adam și cea a lui Ahasverus: dacă Adam a fost izgonit din Eden pe pămînt ca *muritor* silit să supraviețuiască în cazină, Ahasverus a fost silit să-și îndure *nemurirea* străbătînd pămîntul printre muritori, ca un exilat din condiția sa umană anterioară.

Componenta sisifică. Viața lui Ahasverus avea perspectiva unui spectator privilegiat în lupta pentru existență, rupt de pămînt și de cer. În schimb, lui îi era dat să simtă mai mult decît celor din jurul său răsfrîngerea subiectivă a *răului* care reprezenta adevărata cauză obiectivă a *durerii*. Ea și-a arătat colții cînd Ahasverus începuse să vadă zbuciumul uman ce-i trecea pe dinaintea ochilor, odată cu toate conflictele individuale și sociale, cu toate bolile, calamitățile și impasibilitatea naturii din jur ce trona de secole. Aceleași rele și dureri se consumau mai adînc înăuntrul sufletului său de *damnat al nemuririi*, căci îi era sortit să rabde totul cu *voință* încordată fără să spere nimic. Dar anii

[1] „Păcatul originar" biblic împovărează omenirea ca o consecință a întîiului *act autonom* săvîrșit de perechea primordială de oameni, prin încălcarea poruncii divine de a nu gusta din „pomul cunoștinței". Acest act a fost interpretat ca simbol al *emancipării* omenirii de la starea troglodită la civilizație (Ovidiu — *Metamorfozele*). Dar ideea în sine izvorăște dintr-un mit arhaic mult mai complex, cu un cert substrat juridic primitiv; unii teologi au tălmăcit ideea de păcat originar prin refuzul înnăscut al omului de a păstra relații cu o divinitate.

curgeau peste această vale a plîngerii eterne, pe măsură ce *remușcările* pentru greșeala sa îi cuprindeau întreaga ființă.

Componenta paulină. La sfîrșitul legendei aflăm despre convertirea lui Ahasverus la învățătura celui pe care, din neștiință, nu-l înțelesese, devenind, din adversar, adept, la fel ca Pavel pe drumul Damascului. De acum încolo îl vom întîlni pe prozelit în locurile de cult din diferitele orașe ale lumii, fără ca soarta totuși să-i surîdă și să-l scape din rătăcirile sale pe cărările acestui pămînt. Ceva intervenea în sufletul său, dar care îi răvășea ființa cu un simțămînt nou: nepăsarea sa de altădată începuse să se stingă pe măsură ce sfera simpatiei sale se extindea către cei din jur. Căci înțelegerea și simțirea suferințelor celuilalt iau ființă după ce ai suferit tu însuți, iar în loc de gustarea durerii individuale în pasivitate, îți va fi mai folositor să o guști cu tot sufletul pe a celor din jurul tău. Dar această chemare de a împărți binele cu alții era legată de sentimentul distilat al simțirii *în altcineva* a unui prieten — acea interrelație dintre cognitiv, afectiv și volitiv, în care cele două procese din urmă sînt sudate și merg orbește mai departe —, o modelare pînă la identificare între două euri, prin gîndire, simțire și acțiune. Departe de a semnifica o evadare din nenorocirea sa, Ahasverus se va alătura oamenilor după ce fusese smuls din sînul lor și sortit să cutreiere lumea în eternitate, privind-o împietrit cum se zbate în creștere; el se va întoarce inevitabil la ea, fiindcă numai greșelile din suflet și calamitățile din afară *adună* pe oameni laolaltă — în timp ce fericirea doar îi împrăștie și îi izolează.

Pe schema unui astfel de scenariu s-a metamorfozat mitul inițial al lui Ahasverus, epurat între timp de unele resentimente, fabricate într-o epocă sau alta; s-a procedat astfel la o transgresare a temei în domeniul eticii pure — prin acele sondaje delicate și operabile în psihologia umană.

În acest sens, vom avea prilejul să urmărim în cartea lui *Ahasverus* de Edgar Quinet drumul eroului damnat pentru *neștiință;* el ilustrează tendința omenirii întregi spre ascensiune infinită, sub pintenul vieții și al solidarității, simbolizate prin femeia sa. În *Evreul rătăcitor* de Eugène Sue vom urmări pe același erou care, din spectator al mersului umanității, va deveni un luptător pentru visul de aur al omenirii înfrățite.

În ceea ce privește creațiile lui Richard Wagner, același proces predominant al *voinței* are un mare rol în zugrăvirea eroilor săi. Olandezul zburător este damnatul care rătăcește pe mare, lipsit de o patrie terestră, ca Ahasverus; el dorea un cămin și o Penelopă ca Ulise, dar nu va găsi decît neantul, prin mila răscum-

părătoare a Sentei. În *Tetralogie* apare ca protagonist Wotan, stăpînul lumii, minat de conștiința unei greșeli și supus unui blestem; aspirînd la neant, el va lua măsurile necesare pentru prăbușirea lumii și reclădirea ei pe baze morale noi.

În sfîrșit, ajungînd la analiza dramei *Parsifal*, ne apare drumul *lung* imaginat de Wagner pentru pregătirea omului regenerator al semenilor săi prin *cultură spirituală*.

Paginile ce ne așteaptă vor începe cu „mărturii" despre presupusa existență a lui Ahasverus — cel care, cunoscînd suferința, ne va spune că bucuria amuțește atîta timp cît cel de lîngă tine suferă.

I. Blestemul nemuririi

Omul cu mai multe nume

Străvechea poveste a Evreului rătăcitor care, din anul 33 pînă în timpurile noastre, continuă să brăzdeze pămîntul cu urmele pașilor săi, în așteptarea izbăvirii, nu este pomenită nici în scrierile biblice, autentice sau apocrife, nici în cele patristice și nici în vreo lucrare mai veche a altor scriitori de factură confesională. Tema a șerpuit vreme îndelungată exclusiv pe cale orală, așa cum s-a întîmplat și cu legenda vălului sfintei Veronica sau cu unele producții poetice privind găsirea potirului denumit Graal; toate aceste mărturii devenite izvoare au mustit, prin secolul IV, la Bizanț, în timpurile de fervoare religioasă de sub oblăduirea împărătesei Elena[1].

Matthew Pâris — călugăr în mănăstirea Sf. Albanus — este primul care, în *Marea Cronică a Engliterei* a difuzat în secolul XIII o versiune a Evreului rătăcitor, denumită mai tîrziu de către cercetători *versiunea orientală* a legendei[2]. Iată prescurtarea textului datînd din anul 1229:

Un arhiepiscop al Marii Armenii, sosind în Englitera să viziteze relicvele și locurile venerabile pe unde au trăit diferiți călugări, a fost primit de către abatele mănăstirii Sf. Albanus, cu care prilej a discutat despre particularitățile rituale ale țării sale. El a fost întrebat printre altele și despre faimosul Iosif care a asistat la pătimirile lui Crist și de care toată lumea știe că „trăiește încă". Interpretul din suita prelatului a răspuns în limba franceză (*gallicana lingua*) că stăpînul său îl cunoștea perfect pe

[1] Începînd cu secolul IV, la Bizanț se pare că a circulat totuși un opuscul conținînd unele date, intitulat ***Nemaipomenita poveste a Evreului rătăcitor care din anul 33 pînă în ceasul de acum nu face decît să meargă într-una.***

[2] Zedler — *Universal Lexicon.*

acesta şi, mai mult decît atît, chiar cu puţin timp înainte de călătorie îl primise la masă.

În continuare, din relatările oaspetelui armean aflăm cine este Iosif: în timp ce Crist era scos din pretoriu de către evrei pentru a fi dus la osîndă, Cartaphilus, portarul lui Pilat, îl împinse cu asprime în curte, adresîndu-i-se dispreţuitor: „Mergi mai repede, Isuse! De ce te mişti atît de greu?".

La acestea, Crist îi răspunse: „Merg după cum este scris şi în curînd mă voi odihni — în timp ce tu vei merge pînă la venirea mea". Astfel, portarul Cartaphilus şi-a primit *osînda nemuririi:* ori de cîte ori atingea suta de ani, cădea într-un fel de somn din care se redeştepta întinerit, revenit la vîrsta de la care îşi începuse pedeapsa. Foarte curînd Cartaphilus s-a convertit la legea creştină, primind botezul din partea lui Ananias — acelaşi care botezase pe apostolul Pavel — şi care-i va schimba numele în Iosif. De atunci el locuieşte mai mult pe întinsul Armeniei, ca om pios în cercul înalţilor prelaţi, cărora le serveşte preţioase amănunte despre pătimirile lui Crist, despre călătoriile şi predicile apostolilor — „fără să schiţeze vreun zîmbet şi avînd uşurinţă în vorbe" *(sine risu et levitate verborum).* În încheiere, Matthew Pâris ne asigură că „nu încape nici un dubiu despre cele mai mici amănunte din relatările arhiepiscopului"[1].

Cealaltă versiune a legendei, denumită *occidentală,* după părerea unui comentator este mai veche, dar consemnată mult mai tîrziu; faptul că Matthew Pâris doar o semnalează se datoreşte numai deosebirii stilistice faţă de cea din ţinuturile stăpînite de biserica latină[2]. Dacă sursa armenească numeşte pe vinovat Cartaphilus şi îl presupune portarul pretoriului, în versiunea occidentală nefericitul erou poartă numele de Ahasverus, iar după botezul primit — Buttadeus. Pe Ahasverus îl aflăm ca cizmar la Ierusalim; în alte versiuni îl vom întîlni numai cu numele schimbat de Isaac Laquedem[3].

Varianta occidentală al cărui erou este Ahasverus a apărut pentru prima oară în mărturiile tipărite într-o broşură din

[1] *Matthaei Paris major Anglorum,* Londoni, 1571, p. 480; în text ni se precizează că „toate aceste amănunte au fost atestate şi de către Richard d'Argenton, cavaler care a vizitat Orientul şi a murit la rang de episcop".

[2] Michel Mangin — ***Causeries et Méditations historiques et littéraires,*** Paris, chez Duprat (1843).

[3] Noi vom păstra în varianta occidentală unicul nume de Ahasverus, denumire abreviată, posedînd şi o sarcină dramatică aparte, remarcată de toţi artiştii atraşi de această temă.

anul 1602, redactată de către episcopul din Schlesswig, Doktor Paulus von Eitzen; aceste fapte reapar povestite şi într-o scrisoare a lui Chrysostomus Dudalaeus din Westphalia, datată 1618, către un prieten din Reffel[1]. Iată această versiune, mai trainică decît cea orientală, pe care o vom relata utilizînd ambele surse menţionate:

Oraşul Hamburg, în iarna anului 1547. Episcopul povesteşte cum, întors după studii făcute la Wittenberg, întîlneşte, în prima duminică în care s-a dus la catedrală, o făptură cu înfăţişare stranie. Închipuiţi-vă — scrie el — un om de talie înaltă, purtînd plete lungi căzînd pe umeri, înfăşurat într-un fel de manta aspră ce pornea de sub bărbie, se strîngea în talie printr-o curea şi se prelungea ca o rasă cu mult peste genunchi. De dedesubt apăreau pantalonii strîmţi, care altădată înveleau şi tălpile, iar acum starea lor punea şi mai crunt în evidenţă lipsa încălţămintei pe vreme geroasă. Figura sa apărea — în acea incintă de piatră irizată de lumina vitraliilor — ca un chip fără ani, de pretutindeni şi de nicăieri; cu ochi pătrunzători, crescuţi în răbdare, cu nas proeminent şi bărbie accentuată, el părea descins din înălţimea severă a nişelor de marmoră ce răsfrîngeau sunetele orgii.

Doar atunci cînd se pronunţa numele lui Crist, el se prosterna adînc, cu umilinţă, suspinînd cu mîna la inimă — semn că făcea parte din ceata celor ce urmăreau predica cu mare reculegere. Unii dintre ei, călători în trecere, aflaţi printre stîlpii catedralei, îşi aminteau să-l mai fi zărit pe undeva, şi gîndul zbura în Livonia, Persia sau Scoţia. După slujbă, mulţi dintre credincioşi, printre care şi povestitorul, intrară în vorbă cu cel ce stîrnise uimirea celor din jur. Plină de modestie, cucernica arătare ce trăda prezenţa atîtor tărîmuri şi vremuri le-a răspuns fără înconjur. Era evreu din născare, pe nume Ahasverus, de meserie cizmar. El a destăinuit că a asistat la crucificarea lui Crist pe care l-a batjocorit — şi pînă astăzi a străbătut în lung şi-n lat întregul pămînt. El captiva prin graiul său simplu de tradiţională înţelepciune, golit de orice interes propriu, împăcat cu condiţia sa, nesperînd nimic, ci doar regretînd cu o demnitate stăpînită, care îi împiedica desperarea. Tot ceea ce mărturisea era ca prin farmec convingător, iar în acea duminică geroasă toţi i-au dat crezare.

[1] Textul, redactat în germană, este citat şi de Martin Zeiller în *Recueil de lettres.* Doar în scrisoarea lui Dudalaeus, Ahasverus îşi schiţează vina sa funciară.

În puținele sale ore cît a trecut Ahasverus prin orașul hanseatic, veștile despre seculara sa ființă au umblat din gură în gură, lăsînd urme în inimile multora. În fața chipurilor de toate condițiile, el se purta la locul lui, neocolind nici un răspuns, fără să dea semne de orgoliu sau tristețe, dar nici de voie bună; invitat la vreo cină, se arăta mai puțin dispus să ia parte, dar cînd ajungea acolo, nu se servea decît puțin și în grabă. Dealtfel, această grabă îl împresura în toate, printr-un simțămînt de panică. Nu se putea presupune că tulburarea sa izvora din cugetul unui ins căruia i se părea că viața curge prea repede și nu trebuie irosită în van: el era doar sortit unui timp fără sfîrșit, rostul său era *să meargă într-una*, de-a lungul secolelor, sub rotirea astrelor. Iar cînd i se ofereau ajutoare, el nu păstra decît doi bănuți, destinați cerșetorilor de la răspîntii, mărturisind că Providența se îngrijește de toate ale sale, după ce s-a căit clipă de clipă pentru fapta sa, săvîrșită din *neștiință*. Nu devenise totuși un om împăcat cu sine, deși, pentru cei din jur, suferința sa părea bine ascunsă sub nepătrunsul său chip fără urmă de zîmbet. Căci domina cu o blîndețe zeiască și o semeție monumentală, fără să pară un înstrăinat; oriunde descindea, straniul călător se adresa corect în graiul acelui ținut, împrumutînd aerul specific al localnicilor.

Ciudatul personaj din aceste mărturii răzlețe va fi întîlnit și în alte părți ale Europei. Doi ambasadori din Holstein l-au surprins — spun ei — la Madrid, în 1575[1]. Alți martori pretind a-l fi zărit sub înfățișări similare în centrul Vienei în anul 1599 și la Lübeck în 1601, unde aparițiile au început să genereze și o afluență de curioși din localitățile vecine. Informatorii se înmulțesc, lăsînd mărturii despre misteriosul vizitator care era semnalat cînd la Cracovia, cînd la Bruxelles, cînd în plină Moscovă (1616); s-au înregistrat desigur și apariții *simultane* în localități diferite, așa cum stă bine roadelor unor imaginații înfierbîntate.

Tot atunci apar și primele rezonanțe în folclor, sub forma unei tipărituri prezente la Bordeaux, în anul 1609, cu titlul *La complainte du Juif errant*. Acest cîntec este o anexă la un opuscul de 17 pagini, imprimat pe hîrtie cenușie și precedat de o gravură în lemn; multă vreme cărțulia se va edita anual și nu va lipsi ca element propagandistic din dulapul nici unui om de rînd.

[1] Numele lor este Rodolphe Bouthrays (Botereius), jurist în parlamentul din Paris, și *secretarius* Cristophe Krauss. De la primul ne-a rămas scrierea publicată în 1610 sub titlul *De rebus in Gallia et pene toto orbe gentis*, unde se evocă în spirit critic povestea Evreului rătăcitor, semnalîndu-i din nou prezența în anul 1564 la Hamburg.

Ni se povesteau aici în 24 de cuplete a cîte 6 versuri aventurile lui Ahasverus, începînd de la exilul său din Ierusalim, pe un ton baladesc sub formă dialogată, rudimentar inspirată[1].

Cu rădăcini puternic ramificate subteran încă din evul mediu, legenda a putut supraviețui și în Germania Reformei lui Luther, durînd ca o dogmă chiar în comuniunile disidente. Astfel de relații scrise, prin tipărituri anonime, apar la mijlocul secolului XVII și în țări nordice, unde martorii atestă prezența lui Ahasverus, de astă dată surprins în detențiune pasageră la Ierusalim[2].

Nu întîrzie să apară și unele scrieri unde tema nu mai prezintă un caracter care să stîrnească senzație, ci doar mobiluri propagandistice. Astfel, un document imprimat la Iena în anul 1684 atestă și preocuparea unor cercetători de specialitate față de această temă, dar concluziile urmăresc laturi tendențioase, în sprijinul credinței timpului și împotriva celor ce se opun ei. Ne referim de astă dată la disertația teologică susținută de Martin Droscher, în care se încerca transformarea legendei în adevăr

[1] Cîntecul începe cu constatarea că nimic nu poate fi mai surprinzător sub soare decît suferințele acestui nefericit, acostat în Brabant de către locuitorii pașnici. Bărbos, rău îmbrăcat, el poartă un șorț de meseriaș și, rugat să se oprească o clipă, răspunde că pe orice vreme preferă să meargă neîncetat. Invitat în vreun han, el nu se așază la masă, mulțumindu-se să fie cinstit în picioare; își declară adevăratul său nume, arătînd că la nașterea lui Crist împlinise 12 ani, iar după răstignirea lui, el a rămas în viață; a înconjurat pămîntul pentru a cincea oară, străbătîndu-l prin păduri, deșerturi, peste munți și peste ape; a fost martor, în cuprinsul Europei și al Asiei, la groaznice bătălii care au costat multe vieți, dar primejdiile au trecut pe lîngă el fără să-l atingă; nici calamitățile din America sau Africa nu au dovedit că moartea este prietena sa; nu posedă resurse în proprietăți sau alte bunuri, neavînd decît cinci bani în pungă, oricînd și oriunde. Întrebat dacă ceea ce se vorbește despre relele comise de el sînt fapte aievea, rătăcitorul povestește destul de sobru despre comportarea sa în ziua răstignirii. Apoi curmă întreținerea sa cu mulțimea curioasă ce-l înconjura, printr-o formulă plină de decență:

Oameni buni, timpul m-apasă,
Rămas bun, masă și casă!
Mulțumesc pentru merinde,
Cînd stau locului, pe dată
Tulburarea mă cuprinde.

[2] Sub titlul *Mărturie sau Scurtă povestire a doi martori despre Mîntuitorul nostru* sînt relatate povestirile, datînd din anii 1641—1643, ale unui baron și ale unui medic, ambii austrieci. Ei pomenesc de un căpitan turc care ar fi înfățișat unui nobil venețian pe Iosif (Cartaphilus). Evreul era pe atunci reținut sub pază în fundul unei cripte la Ierusalim; era învești mîntat în vechiul său costum roman, ca în primele timpuri; nu făcea decît să meargă în încăpere și să lovească zidul, și cîteodată și propriul său piept, pentru a-și mărturisi căința, resimțită dintr-un trecut depărtat.

istoric; profitînd de dubla tradiție a poveștii Evreului rătăcitor — personificat cînd prin Cartaphilus, cînd prin Ahasverus —, el a argumentat că există „în mod cert" doi martori oculari ai pătimirilor lui Crist, care adeveresc și întăresc relatările din Evanghelii...

Ne vom opri aici cu datele culese, rezervîndu-ne studierea celeilalte laturi a problemei ce ne-a condus la concluzii de un remarcabil interes cultural. Este vorba de roadele apărute în literatură, muzică și filosofie, născute din această legendă.

Simfonii neterminate

Primele prelucrări culte ale legendei lui Ahasverus ne par de la început că „au călcat cu stîngul" în drumul lor spre *nemurire*. După cum vom vedea, ele s-au oprit doar la stadiul de proiect. Poate că multiplele puncte de perspectivă sub care ansamblul se putea desfășura au pus în cumpănă pe artiști și pe filosofi; alegerea soluției optime cerea un curaj deosebit, ce te putea rătăci, fapt ce a reclamat o reîntoarcere dintr-un drum riscant. Sîntem, așadar, în fața unor „simfonii neterminate" — de astă dată ca rezultat al unor înfăptuiri artistice oprite în stare de proiect din voința autorilor.

Fiind în posesia acestor documente, vom încerca să analizăm două proiecte ale unor poeți germani de valori deosebite: Schubart și Goethe. Amîndoi au intenționat să înfățișeze pe Ahasverus ca pe un spectator al umanității în mersul ei procesual timp de 18 secole; dacă unul s-a preocupat mai mult de eliberarea lui din *nemurire ca sancțiune*, celălalt s-a încumetat în sofisticarea unei vini pornite din intenții practice. Chiar dacă, citind cu atenție aceste fragmente, nu ne apare nimic concludent, materialul rămas ne este de un negrăit ajutor în investigațiile noastre, căci, în cazul de față, toate aceste încercări imature le socotim că depășesc simplul interes documentar.

Fragmentul rămas de la poetul Schubart conține vreo sută de versuri evocatoare, ale căror mlădieri lirice prezintă dificultăți de transpunere în registrul nostru[1]. Există și o serie de mărturii în care fiul poetului ne evocă, în completare, felul cum

[1] Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—1791), poet și publicist de lirică romantică, reprezentant al curentului *Sturm und Drang*, creatorul poeziei politice germane, influențînd pe Schiller în lupta sa contra despotismului; editorul revistei *Deutsche Chronik*.

această temă favorită a preocupat pe tatăl său de-a lungul întregii lui vieți. Eroul său era gîndit ca un martor al lumii desfășurate *în viitor*, prilej de evocări și priviri sintetice, trecute prin rețeaua acelei *Lyrische Rhapsodie*[1]. Prin urmare, Ahasverus trebuia să apară poetului drept un temperament „demonic", de tip goethean, fără de asemănare în lumea reală sau a fabulației, înmagazinînd însă toate trăsăturile umanității prin parcurgerea filmului și a diagramelor devenirii împărățiilor succedate, totul sub forma unor descripții din oceanul faptelor istorice. Departe de a ne îndoi că Schubart a știut să întrevadă grandoarea acestui subiect; pe noi ne va interesa mai mult partea materializată a acestor gînduri, și mai puțin traseele teoretice ale unui edificiu.

În fragmentul rămas de la Schubart se atacă punctul din miezul mitului, în legătură cu eforturile continue și zadarnice întreprinse de erou pentru a ieși învingător din această *capcană a vieții*. El nu a riscat nici un mijloc, chiar cel legat de vreo tortură oricît de penibilă, pentru a-și cîștiga în schimb moartea eliberatoare; mereu lutul său se va strecura nevătămat prin ploaia culcată a gloanțelor, trimisă de răscoale sau războaie. Chiar prin provocarea mîniei tiranilor nici un fel de răzbunare nu l-a putut atinge, căci brațele călăului înghețau ca prin farmec pe securea ce trebuia să-și facă datoria. Căutînd cu ardoare animalul flămînd și feroce din pustiuri, acesta l-a ocolit cu grijă; tot astfel aruncîndu-se în gurile fără fund ale vulcanilor, el a fost întors, prin expulzare, nevătămat pe pămînt. Într-un tîrziu, același sol îngeresc ce-i anunțase cu sute de ani în urmă pedeapsa eternă îl va conduce pe coama muntelui Carmel pentru a-i pregăti „iertarea întru Domnul". Această ultimă călătorie pe munte — reminiscență a ficțiunii din *Paradisul pierdut* al lui John Milton — va fi preludiată de un monolog cu exces de patos, în care eroul se roagă pentru stingerea făpturii sale. Urmează adormirea sa în pacea eternă, curmînd mișcarea perpetuă a poveștii ce se cerea mereu deschisă. Poate că tocmai proiectarea unei cadențe finale a condus pe poet la încetinirea gîndurilor sale, ezitînd pînă la renunțare la o astfel de întreprindere, greu de edificat.

[1] ...„Eroul a văzut pe toți marii oameni care, ca niște coloane de foc, au străbătut în noapte — și toate operele de geniu, descoperirile științifice și monumentele de artă pe timpul unei desfășurări de aproape două milenii... A parcurs diverse părți ale lumii, și în această experiență erau proporționate amintirile și judecățile sale". (Din amintirile lui Ludwig Schubart, citate de către cercetătorul Jördens în articolul consacrat poetului, inclus în *Lexikon deutscher Dichter und Prosaister*.)

Îndreptîndu-ne acum din nou către Goethe, vom constata că încă din plină vigoare a tinereții creatoare el a încercat să atace tema acestei povești sub forma-fluviu a unei tragedii. Despre această atracție dintre cele mai vii, dar greu abordabile, el pomenește în *Poezie și Adevăr*, cartea 15.

Ne aflăm în anul 1774 cînd poetul lucra la *Urfaust*, scrisese fragmente din tragediile *Mahomed*, *Prometeu*, *Cezar*, *Socrate*, tipărise *Goetz von Berlichingen*; în toamnă îi apărea romanul *Suferințele tînărului Werther*, care îi va aduce celebritatea dincolo de hotare; tot atunci se muncește cu fragmente din *Evreul rătăcitor* — iar arhiducele Karl August, în trecere prin Frankfurt, fermecat de strălucitul său spirit, îi va pregăti statornicirea sa definitivă la Weimar. Era perioada cînd forțele modelatoare ale operelor sale se aflau sub ideea *dragostei* și a *titanismului*. Aceste „trăiri primare", după expresia exegetului Friedrich Gundolf, încorporau avîntul revărsării plenitudinii sale creatoare asupra iubirii sau asupra întregului Univers, dar ideea dragostei tinde să fie umbrită de tragismul conflictului dintre omul cu impulsiuni divine și întocmirile lumii. Tema din *Prometeu*, *Mahomed*, *Cezar*, *Socrate* și *Goetz* îngloba lupta titanului împotriva totalității statornicite; dar pe cînd în *Prometeu* și *Mahomed* poetul se autoexprimă prin sentimentul forței sale creatoare însuflețite de mari avînturi, în *Cezar* și *Goetz* el se detașează prin acțiunea reciprocă dintre aceste sentimente și lumea potrivnică — după cum în *Socrate* el se va bucura de libertatea sa interioară, ce adăpostește un demon infailibil.

Cu totul altfel ne apare profilul *Evreului rătăcitor*[1]. Detașat de celelalte proiecte ale sale, el devine figura eroului ce se va găsi în afara unor legături cronospațiale, obligat fiind să participe din exterior la tragismul mersului lumii și să gloseze ca un spectator de-a lungul unei istorii a credinței. Împrumutînd trăsăturile unui cizmar din Dresda, poetul i-a mutat atelierul la Ierusalim, unde avea să primească deseori vizita lui Crist. Figură stranie, Ahasverusul goethean se pare că făcea parte din rîndul prometeilor eșuați: el dă lui Crist sfaturi bine intenționate, gîndite cu practica unui Socrate, dar adresate greșit, din *neștiință*. Fără să înțeleagă iubirea oaspetelui său pentru suflarea omenească din care făcea parte, Ahasverus cel orientat numai către lumea terestră nu scăpa niciodată prilejul de a încerca convertirea lui Crist la maniera sa de a înțelege lucrurile. Sfaturile sale erau mereu presărate cu zicale suculente, demne de înțelepciunea cizmarului-poet Hans Sachs. Răspunsurile lui Crist numai prin parabole nu-l satisfăceau pe Ahasverus; iată de ce pe Golgota se vede nevoit să-i repete avertismentele mai vechi, legate de neascultarea sfaturilor sale — nesupunere răspunzătoare acum de osîndirea sa. Doar privind chipul imprimat pe vălul sfintei Veronica, cizmarul și-a putut înțelege rătăcirea; el va rămîne însă țintuit pe veci în această lume.

[1] Titlul original este *Der ewige Jude („Evreul cel veșnic")*.

Dificultatea întîmpinată de către Goethe, plecînd de pe orbita legendei, pornea din acest moment cînd pare că voia să facă din damnatul său un inadaptabil în continuare. Nu este de mirare că gîndurile de tinerețe ale poetului, promise posterității, s-au oprit aici, rămînînd pentru noi obscure. De aceea sîntem îndemnați să conchidem că autorul de mai tîrziu al lui *Faust* și-a dat seama că s-a îndepărtat de înălțimea subiectului ales, oprindu-se astfel la timp: omul pe care poetul l-a făcut să rîdă în desperare după eșecul îndurat a amuțit definitiv în recuzita sa.

Dealtfel, atît tragediile *Prometeu*, *Mahomed*, *Cezar*, *Socrate*, cît și *Evreul rătăcitor* au rămas doar schițe, fragmente, torsuri de abia cioplite[1].

Dar toți acești eroi singuratici, decantați de către poet încă de la Strasbourg și Wetzlar, au rămas totuși acei stîlpi uriași, care au inspirat în inflexiunea limbii germane termenul filosofic de *supraom*, atît de crunt răstălmăcit mai tîrziu, după un secol și mai bine. Tot în lumina acestor viziuni știm cum, prin impulsul goethean, s-a dezbătut termenul încă ambiguu de *geniu*, de coloratură optimistă; prin el se intuia o puternică personalitate creatoare, preocupată mai puțin de valoarea morală sau socială, dar legitimînd titanismul acelei *Sturm und Drangsperiode*.

Dar nu ne vom retrage din această discuție fără să amintim și argumentul important în demonstrarea faptului că, dacă Ahasverus a fost părăsit de către Goethe ca temă principală într-o tragedie, el a continuat să germineze pe un canal secundar în fabulația nemuritorului său *Faust*; același lucru se poate susține și cu *Prometeu*, a cărui filiațiune a fost semnalată de noi la momentul potrivit[2].

[1] Eugen Barbu — *Măștile lui Goethe*, 1967, Edit. pentru literatură. Proiecte au rămas și din perioada sa de maturitate: *Nausicaa și Fiica naturală*, iar din cea de bătrînețe — *Pandora* (a se vedea pag. 155).

[2] Pentru motivul lui Ahasverus, vezi *Preludiul* din *Un mit al Voinței*, pag. 323; pentru motivul lui Prometeu, vezi *Preludiul* din *Un mit al Rațiunii*, pag. 143.

2. Ahasverus văzut de către Edgar Quinet

Un mare cetățean al lumii

Încă de mult unei străzi din inima capitalei României, situate în preajma unor importante foruri de cultură, i s-a dat numele lui Edgar Quinet (1803—1875). Să ne fie îngăduit să stăruim, pe o filă din acest capitol, asupra profilului omului de cultură, cunoscut destul de puțin nu numai de trecătorii grăbiți.

Cine a avut parte să răsfoiască creația sa științifică și literară, grupată în studii de filosofie, istorie, critică literară, eseuri politice, opere poetice și memorialistice, va întîlni și un opuscul ce ar înduioșa desigur nu numai pe istoriografii noștri: este intitulat simplu și grăitor: *Les Roumains*[1].

Era perioada efervescentă cînd, în urma campaniei propagandistice și diplomatice duse de către emigranții noștri, cauza dreaptă a unirii Principatelor cîștiga tot mai mulți aderenți printre personalitățile vieții politice europene, în frunte cu Edgar Quinet[2]. Apropierea de români se datora nu numai compătimirii sale de artist pentru un popor frustrat de orice libertate de manifestare, ci și legăturii sale de dragoste cu „una din românceie cele mai cultivate și mai inteligente din vremea sa", Hermiona

[1] Lucrările sale de bază s-au editat în 26 de volume format *in 8°* (Librairie Germer-Baillière et Cie). Cartea *Les Roumains* face parte din culegerile sale de studii cu caracter istoric.

[2] Printre aceste personalități, declarate prieteni ai noștri, se numărau și alți oameni de cultură: Cernișevski, Dobroliubov, Ubicini, Vaillant. Împreună cu activitatea desfășurată de către emigranții pașoptiști, atitudinea acelora va influența hotărîrile Congresului de pace de la Paris din 1856 în problemele privind soarta Principatelor dunărene. Folosirea momentului favorabil pentru realizarea visului de unitate națională s-a concentrat în vara anului 1853, odată cu declararea războiului Crimeii — eveniment de o deosebită importanță în evoluția activității unioniștilor pentru întemeierea unei singure patrii la Carpați și Dunăre.

— fiica adoptivă a învățatului român Gheorghe Asachi — cu care se va căsători[1].

Modestia — obstacolul popularității sale —, gîndirea sa filosofică, imaginația poetică înaripată, patriotismul său fervent și umanitar — iată darurile cu care a servit Franța, și nu numai patria sa, vindecîndu-i rănile cu o sfîntă ambiție și spirit de sacrificiu. La fel ca Victor Hugo, el va evita să rămînă în Franța imperială a lui Napoleon III, căutînd azil pe pămîntul ospitalier al Belgiei începînd din anul 1851; numai după căderea împăratului el va reveni în patrie, unde va participa puțină vreme la activitatea politică în care prevedea triumful libertății glorificate de el[2].

Mai puțin darnic în confesiuni, cu excepția unui fragment autobiografic, portretul lui Quinet a rămas din fericire viguros desenat de către soția sa, care a știut cu finețe să-i consacre pagini memorialistice de cel mai înalt interes[3].

Tot aici ea acuză cu temei pe toți cei care l-au învinovățit pe Quinet de misticism. Este adevărat că acest savant lipsit de prejudecăți s-a ocupat permanent de disciplinele religioase, dar cu un scop precis: să scape națiunile de tirania sacerdotală, să smulgă democrația din strînsoarea clericală. Religiile de diferite tipuri au fost studiate sub optica istorică și politică[4]. El nu confunda, desigur, emoțiile imaginației cu cele ale credinței, atunci cînd declara: „Adevărul mi s-a părut mereu singurul bun dorit". Dar adevărata profesiune de credință o vom putea găsi în ultimele sale opere: *La Création* și *L'Esprit nouveau*. Aici părăsește

[1] Citat din Nicolae Iorga.

[2] În acest sens, apare elocventă una dintre mărturisirile sale: „Cît am avut un cuvînt, am apărat cauza popoarelor, a celor slabi, a naționalităților care cer să învie. Am murit cu ele, e drept. Dar sînt înmormîntat cu Italia, în Elveția, cu Polonii, cu Ungurii, cu Românii". (Nicolae Iorga — *Memorii, I.* Cultura Națională, 1925. Memoriul a fost citit cu prilejul semicentenarului morții lui Edgar Quinet, în cadrul comemorării care a avut loc la Academia Română.)

[3] *Étude sur l'Histoire de mes idées* de Mme Edgar Quinet (Paris, Librairie Germer-Baillière et Cie). Acest document inedit completează fragmentul autobiografic citat, conceput în 1858 cu scopul de a înlocui textele proscrise cu prilejul apariției operelor sale complete tocmai în vremea cînd se luau măsuri riguroase contra scriitorilor exilați.

[4] Ne referim la ciclul: *Politică și Religie*, din care extragem: *Geniul religiilor, Creștinismul și Revoluția franceză, Iezuiții* (cursuri universitare din ciclul „*Filosofie*"). Din studierea acestor pagini, Quinet ne apare ca un luptător alături de istoricul Jules Michelet, definindu-se ca un adversar înflăcărat al clericalismului și partizan al separării radicale a bisericii de stat.

gustul subtilităților metafizice, continuînd să dezvolte ideile religioase ale lui Platon, Leibniz și ale deiștilor moderni; el pledează în fața umanității idealurile justiției, rațiunii, frumosului și datoria de a înnobila existența omenească. Este de părere că, prin clarităţile conștiinței sale, omului îi este dat să dezvolte *„principiul divin care se află doar într-însul"*.

Este interesant de urmărit și evoluția lui Quinet — de la spiritul geometric, care la început articula adevăruri generale abstracte, la acea echilibrare a facultăților sale de scriitor dăruit și de impecabil retor. Cînd, la 20 de ani, debutează cu *Philosophie de l'Histoire,* iată-l pe acest tînăr cu spirit înnoitor mergînd pe calea rațiunii în cele mai rele zile ale Restaurației, combătînd dublul despotism religios și politic și răsturnînd dogma revelației divine. Tot atunci va descoperi istoria popoarelor în libertatea umană și în legea progresului — soluții pe care un Herder le căuta în voința divină; în felul acesta, el acționa contra autorității maestrului său venerat, fără însă să creadă în puterea anonimă a maselor, dar nici în arbitrariul providențial[1].

Cu timpul, stilul acestor expuneri de tipul istoriografiei romantice se va transforma, din simplu discurs, într-o inspirată narațiune artistică — „într-o suită de tablouri vii, în care sînt observate toate legile perspectivei și ale clarobscurului"[2].

În clipele de inspirație poetică Edgar Quinet va scrie vaste poeme, aplecîndu-se spre vraja legendelor, închinate lui *Prometeu, Merlin-Vrăjitorul* și *Ahasverus.*

Mesajul lui *Ahasverus* a robit pe scriitor timp de zece ani, preocupat fiind încă din anul 1822, după cum dovedesc *Tablele Evreului rătăcitor;* începînd din anul 1833 apar fragmente din poem în *Revue des deux Mondes* și apoi opera integrală în același an[1]. Popasul pe care îl vom face în fața acestei opere este legat de tema ce ne preocupă în legătură cu rezolvarea ei ideologică. Bineînțeles că nu valoarea sa artistică ne reține în primul rînd, după ce am fost răsfățați de un gînditor ca Goethe care ne-a ridicat atît de sus pretențiile. În cazul de față vom trece mai ușor peste grandoarea debordantă a poemului, depășită pe alocuri de accente imnice, stăpîniți de valoarea măsurii și de simțul inconfundabil al proporțiilor; în schimb la Edgar Quinet vom găsi ceea ce căutăm în primul rînd: idei și sinteze. Căci *Ahasverus* a fost sortit de astă dată să reprezinte „istoria omenirii, a providenței și a îndoielii în lume".

Planul vastului poem cuprinde patru *Zile,* întrerupte de trei *Interludii* — totul fiind încadrat între un *Prolog* și un *Epilog.* În cele ce urmează vom expune seria ideilor ce se succedă de-a lungul secțiunilor.

Prologul se petrece în Cer, după modelele cunoscute, contaminate de dramele catolice medievale. Alcătuirea cerească ne va apărea mult schimbată față de începutul din *Faust*-ul goethean, deoarece acțiunea este proiectată cu peste trei milenii de la biblica judecată din valea lui Iosafat[2]. După o astfel de pauză, mai întinsă în timp decît secolele erei noastre, Ziditorul se decide să reclădească o lume mai bună, supravegheată fiind de către ajutoarele sale. Pentru aceasta, el cere îngerilor să i se desfășoare recapitulativ imaginea vechii lumi, ca un prim impuls pentru noua flacără a spiritului ce se va aprinde în curînd.

În *Prima zi (Creațiunea)* ne apare viața pămînteană în plină tinerețe; primele proiecte ale vietăților ce cresc orbește sînt distruse de potop. Noile seminții se desfășoară în marile lor migrațiuni, începînd intonarea acelui cîntec al secolelor în care se amestecă vocile primelor orașe ale Orientului; Babilonul, cel mai vîrstnic dintre aceste așezări, propune să-și strîngă fiecare zeii proprii în vederea plămădirii unuia singur, dar Ierusalimul răspunde că de curînd s-a ivit o învățătură nouă; deșteptată de ofrandele

[1] Quinet este traducătorul asiduu al operei capitale herderiene, apărute sub titlul: *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (3 vol.), Levrault, éditeur, 1827. Impregnată de gîndire teologică, dar și tributară ideilor luministe (cultul naturii și teoria climatului), această operă rămîne dominată de o viziune evoluționistă, în care omul apare ca produs final. Devenind cartea sa de căpătîi, care dealtfel a inspirat și pe Hugo, Quinet va mărturisi mai tîrziu: ...„de la vîrsta cînd începi să fii emoționat de geniu și să suferi pentru propria-ți inimă sau a altora, această carte a fost pentru mine un izvor nesecat de consolare"...

[2] Bielinski — *Textes philosophiques choisis,* Editions de langues étrangères, Moscova, 1943.

[1] „Această lucrare este rezumatul a zece ani de viață. Continuată de-a lungul multor călătorii și dureri, atît sufletești cît și fizice, pot spune aproape că fiecare parte a fost scrisă pe drum, călare, în gondolă, pe mare, în catedralele germane, în bazilicele Romei, în mănăstirea din Bron, în vilele Neapolelui" (citat din Michel Mangin — *Causeries et Méditations historiques et littéraires*". Paris, 1843, chez Duprat, Libraire de l'Institut).

[2] Situată între Ierusalim și muntele Măslinilor, udată de rîul Cedron, această vale va deveni — după escatologia creștină — locul de adunare a morților în ziua judecății de apoi.

sclavilor și cîntul privighetorilor, mijește ziua Occidentului, în care omenirea își va muta leagănul.

În primul *Interludiu* se petrece o scenă grotescă printre demonii Infernului, în care, printr-o critică vehementă, se stoarce tot ridicolul creațiunii.

În *Ziua a doua (Patimile)* se păstrează scenariul cunoscut al legendei pînă ce Ahasverus își primește damnațiunea, după care poetul intervine cu o nouă fabulație; pe înserate, eroul legendei este întîmpinat pe treptele casei de Îngerul nenorocirii care îi va preda pe Semeché, calul rătăcitor ce asudă sînge încă de la facerea lumii; călărindu-și calul, el se va îndrepta spre soare-apune urmărit de bufnițe, iar odată cu zorile — de ereți. După primul său înconjur al pămîntului, odihna i se va refuza chiar în arida vale a lui Iosafat. Sosesc acum barbarii care vor pustii munții și pădurile ca un nou potop, trimis de astă dată să distrugă lumea romană.

În *Interludiul* ce urmează, trecerea nesfîrșită a călăreților lui Atila evocă poetului glorioasa rezistență a poporului francez, în vreme ce „timpurile prezente" nu-i puteau evoca decît cuvintele severe rostite de către Aristofan către atenienii decăzuți...

Ziua a treia (Moartea) ne conduce în plină epocă medievală unde Mob — hîda și scheletica emisară a Morții — are misiunea să-i secе lui Ahasverus ultimele înșelătoare iluzii. Slujnica sa este Rahela, fostă înger căzut, pedepsită etern pentru că se înduioșase în trecut de soarta lui Ahasverus în timp ce acesta își primea pedeapsa; întîlnirea lor se va petrece la Worms, cînd damnatul, zdrobit de oboseala secolelor, imploră zadarnic moartea, ca un alt Mazeppa. Păstrînd din scena Calvarului o tulbure amintire, Rahela va recunoaște pe Ahasverus, cuprinsă de o irezistibilă atracție pentru nenorocitul ce trebuia salvat. Mob, după ce încearcă să nimicească simțămintele celor doi urgisiți, le întinde o cursă, propunîndu-le să-i întovărășească la căsătoria lor în catedrala din Strasbourg. Clopotele au început să-i cheme, în timp ce calul neliniștit al lui Mob îi aștepta în noapte. Cadrul mișcat din scena petrecută în catedrală evocă la început fastul măreției caznei omenești, de care cei doi eroi speră să fie absolviți și apoi consacrați în fața altarului; dar la încercarea damnatului de a-și ascunde numele, din multicolorele vitralii ale uriașului așezămînt numele său va răsuna puternic împreună cu vechea sentință, reînnoită acum în fața tuturor martorilor de piatră, redeșteptați din secolele adormite. O singură femeie a ridicat atunci un strigăt de milostivire: Rahela a avut acest curaj, fără să pară a fi auzită de către cineva.

Puntea de legătură cu ziua următoare o constituie un *Interludiu* în care poetul, sub bolțile bisericii din Bron, își amintește îngîndurat de existența sa la fel de rătăcitoare, pradă durerilor îndurate și nestinse.

Drumul damnatului rătăcitor nu se oprește însă în secolul poetului, fiindcă în *Ziua a patra* ne vedem proiectați în viitor către momentul escatologic al *Judecății*. Acum bătrînul Ocean — simbolul începutului — se retrage, lăsînd în urmă doar prăpăstii. Îndoiala pătrunsă în cei redeșteptați din pămînt și în sufletele înghețate ale celor vii cuprinde întreaga creațiune: ea a început să prindă glas în cor. După ce nesfîrșitele procesiuni îndreptate spre valea lui Iosafat au trecut prin sita dreptății, ultimii sînt judecați Ahasverus și Rahela, cei atît de huliți de lumea aflată acum în ruină. Rahela pledează în continuare în a-și urma iubitul. Cît despre Ahasverus, căruia i se oferă acum să fie readus în casa Domnului și care în trecut cerșea doar neant, de astă dată va aspira cu încredere la înălțimi de necuprins, din lumi în lumi pînă la izvorul ultim „de unde țîșnesc secolele și anii".

În *Epilogul* ce urmează ni se dezvăluie cum sfinții se sting, îngerii își alătură aripile unul după altul, iar Domnul lasă lumile în seama eternității, ce așteaptă singură o reclădire. Acest fapt se va întîmpla după trei milenii, așa cum sîntem înștiințați din *Prolog*.

„Pelerinul lumilor viitoare"

Gînditorul Edgar Quinet — înclinat la o organizare contemplativă a vieții, sedus prin studiile sale întinse din biblioteci și lungi călătorii — și-a alcătuit în timp o manieră aparte de exprimare, cu un caracteristic instinct cosmogonic. Nu este de mirare că în crisalida vastului său poem *Ahasverus*, sub pretextul acceptării unui creștinism transfigurat, s-a strecurat pînă la nerecunoaștere panteismul poetizat care, încă din timpurile medievale a servit drept învelиș acelui soi special de materialism incert, cu multe și variate tendințe, infiltrat începînd de la Renaștere prin Giordano Bruno și continuînd prin luminismul unor Spinoza și Goethe. Această pătrundere pînă la dizolvare a spiritului în Natură va fi exprimată de către poet cu largheța unui mod antropomorfic de personificare, ca un autentic animist; bineînțeles că exprimarea sa poate fi suspectată nu atît de viziune de primitiv, cît de un exces de metaforism. În ceea ce privește viziunea sa

stilistică ce anunță fără exagerare postromantismul, Quinet se arată îndrăgostit de patosul romantic al mișcării, de ideile de infinit și involt, scumpe barocului, precum și de toate tendințele elementarizante ale expresionismului. Astfel se explică de ce, în *Ahasverus*, apariția sfinților biblici este redusă la simple și rigide motive decorative, în contrast cu intervenția dinamică a Naturii, reprezentată prin sufletul oceanului, gîndul stelelor, cîntecul florilor, tăcerea deșertului, vocea anilor, cugetul orașelor sau al catedralelor; aici poetul, prin vocația transferului ce îl operează, caută să ne descifreze esențele realității și ale existenței, pe care degetul Eternului și-a lăsat amprenta muzicii sale secrete. În sensul acesta, toți eroii poemului, proiectați pe fundalul unei lumi permanent mișcate, evoluează sub ochii noștri cu acele trăsături stranii ce ne amintesc de tulburătoarea frescă din Capela Sixtină, care, departe de a ne face să receptăm un discurs religios, ne invită în lumea eticii.

Ca gînditor, teoretician social și luptător înflăcărat, Quinet a fost condus la multe înfrîngeri, ceea ce nu l-a oprit să rămînă cu convingerea că istoria este un marș spre progres, nu un șir de aparențe amăgitoare, caracterizate de o repetiție eternă, închipuită de către toți cei atinși de *Weltschmerz*-ul involutiv romantic. În preocupările sale vor intra în egală măsură atît evocarea civilizațiilor năruite în neant prin cascada timpului, cît și visarea în perspectiva unui havuz al timpului. Dar dinamismul care îi guvernează gîndirea sa istorică, solicitată romantic într-o viziune ascensiv desfășurată, va apărea fără acea culminație încheiată a unui epos „meliorist", după modelul hugolian al *Legendei Secolelor*. Căci pornind pe firul dinamicii unor Vico-Herder-Hegel, poemul *Ahasverus* rămîne cu aripile deschise, fără final; doar ni se sugerează că Eternitatea și-a încheiat etapa și așteaptă să se decidă noi reformulări pe helicoida spiritului universal, unde va fi posibil ca alte fundamente ale unor unități primordiale să apară[1].

Cu aceste observații sîntem pregătiți să caracterizăm pe eroii dramei lui Edgar Quinet.

Ceea ce pare să surprindă în prima etapă a poemului este trista figură de ființă rătăcitoare a lui Ahasverus. El, deși se convertise, rămîne multă vreme un exilat plin de amărăciune, rupt de omenirea ce se scurgea neîncetat pe scena lumii; avînd, în plus,

[1] Numai în legătură cu acest amănunt se simte gîndirea sa ezitantă, în tendința de a nu renunța la concilierea dintre argumentul istoric și predica religioasă; se va ține însă seama că *Ahasverus* a fost creat totuși în tinerețe, înainte de maturizarea filosofiei sale.

voința anihilată de lipsuri și respingeri, aspirația sa spre moarte era supremul țel spre care tindea. Acest stadiu îl poate defini drept un erou steril; însingurarea sa, datorită rupturii cu lumea, îl face incapabil de a se arăta util cuiva prin facere de bine. Doar prin întîlnirea sa cu Rahela salvarea va avea loc, dar nu prin moarte, ci prin iertare de pedeapsă, cu perspectiva de a evolua împreună după propria lui *voință*, la infinit, pe scara vieții. Absolvit de chinuri eterne, cauza primă a mișcării sale în lume nu va stagna, ea va rămîne cuibărită ca un germene, regenerîndu-i voința ce îl va mîna de astă dată cu elan, din viață în viață, pînă la vîrful nesfîrșirii, cu misiunea de a duce mereu înainte mecanismul Universului. Și astfel, scăpat de apăsarea bolții cerești, va putea respira neîngrădirea „pe un drum semănat cu pulberea sorilor"; picioarele sale vor rămîne neobosite, căci fosta sa voință umană va fi preluată de oarba voință cosmică a „Pelerinului lumilor viitoare"[1]. Tema reprezintă pe singurul Ahasverus care a trecut în faza finală a „judecății de apoi", pomenită în legendă, urmată de redobîndirea libertății pierdute. Simbolul lui Quinet personifică astfel drumul spiritului universal concretizat în istorie; călătoria imaginară întreprinsă pe acest plan semnifică umanitatea cu perspectiva ei de dezvoltare, ca un fluviu capabil să șerpuiască în eternitate.

Rahela, în schimb, reprezintă o intruziune romantică în poem; se modifică astfel scenariul de bază prin apariția ajutătoare a unui înger care a păcătuit înduioșîndu-se de Ahasverus, nemuritorul semeț, în timpul primirii anatemei. Devenind complementul acestuia, ea va cerși izbăvirea eroului — ca fecioara Io, fiica lui Inacus — pentru a realiza în cele din urmă, împreună cu partenerul ei, o reintegrare în iubitul în care credea orbește; ea rămîne elementul salvator, solidarizîndu-se cu destinul celui damnat, așa cum se va mai întîmpla cînd vom face cunoștință cu Senta din *Olandezul zburător*.

Deși comparabilă cu eroina wagneriană, Rahela nu va avea prilejul să se sacrifice pînă la nimicire; ea și-a asumat toate riscurile în alegerea noului drum al iertării, în vederea clădirii *altor lumi* pe cercuri tot mai vaste. Pe lîngă iubirea pentru partenerul său, se adaugă factorul social care colorează diferit mesajul Rahelei; faptul că ea a intuit greșeala celuilalt prin experiența propriei greșeli, comise din aceeași *neștiință*, dovedește acel spor de

[1] Viziunea îmbrăcată de către erou este *voluntaristă*, departe de pesimismul vremii, dar apropiată de idealismul lui Eduard Hartmann (1842—1906) a cărui doctrină a putut înriuri cu spor etica și filosofia culturii.

solidaritate ce a îndemnat-o la înlăturarea durerii tovarăşului ei de suferinţă. În felul acesta, Rahela devine un reprezentant al voinţei colective — factor hotărîtor al dezvoltării sociale în concepţiile subiectiviste, de caracter voluntarist, îmbrăţişate de cea mai mare parte a gînditorilor din epocă, printre care şi Edgar Quinet.

Cît priveşte pe bătrîna Mob, eroina lăturalnică a poemului, poetul-filosof i-a hărăzit o mare abundenţă de atribute, acordîndu-i şi un rol dramatic ce o face să apară deseori cu încărcături artistice ce depăşesc celelalte însuşiri. Ea reprezintă existenţa lumii, cunoaşterea ei ca neant etern, disprețul morţii faţă de viaţă, tendinţa către nimic. Prin manifestarea ei, învăluită în complexul de superioritate pentru tot ce este trecător sub imperiul timpului, bătrîna scheletică comunică doar prin făptura sa grotescă şi atotputernică, avînd darul de a crea contrastul artistic dintre multiplele domenii ale fantasticului ce domneşte continuu în poemul lui Quinet[1].

Este desigur o grea întreprindere să ilustrezi prin cuvinte potrivite mişcarea pe scena lumii a unor astfel de eroi în devenire. Cîteodată ne minunăm de noutatea evocărilor, nu o dată ne obosesc repetările unor cuvinte, dar încîntarea lăsată de alte momente rămîne durabilă, cu precădere de scenele de gradaţie afectivă, de efectele de umbră unde se atinge terifiantul, precum şi de evocarea evurilor unde fabulosul este creat cu deosebită fantezie plastică, atingînd monumentalul de frescă.

Dar să urmărim din nou unele momente din poem, de astă dată interesaţi în decelarea frumuseţii artistice a călătoriei lui Ahasverus. Poetul poartă pe damnat la început în arida vale a lui Iosafat, unde rătăcitorul speră o clipă de răgaz împreună cu calul său. Scena îşi are măreţia ei muzicală prin replicile *Ecoului* — o personificare a ripostelor nesăbuite ale damnatului, rostite în trecut de el pe muntele Golgotei. Ori de cîte ori Ahasverus cere acum îndurarea, aceasta i se refuză prin aceleaşi cuvinte. Aceste răspunsuri aluzive la trecut îşi au forţa unui laitmotiv cu toate implicaţiile sale dramatice:

„— *Cel puţin lasă-mă pînă mîine!*
— *Unde morţii dorm, să fie tăcere.*
— *Ajută-mă să-mi împrospătez buzele.*
— *Du-te, du-te pînă în mare.*
— *Dă-mi, ca la morţi, o picătură din Fîntîna Arabilor.*
— *Fîntîna mea e secată.*
— *Dă-mi cupa ta!*
— *Cupa mi-e spartă.*
— *Roagă-te pentru păcătoşii de noi, acum şi în clipa izbăvirii noastre. . .*"

COR:

„— *Cine-i oare el? Acela care a fost şi cer,*
şi roată ar putea-o şti. Nu este unul care
să-i semene. Este prea tînăr pentru sihastru;
pentru fiu de prinţ este prea trist;
prea palid pentru un templier;
prea semeţ pentru un pelerin al iubirii. . .[1]"

Dar bătrîna Mob, cu necesara ei misiune de a ţine în loc pe damnaţi, supraveghea cu tenacitate spirala creşterii şi purificării lor, cuplul Ahasverus-Rahela devenind astfel prada cu care ea se va juca asiduu. Scena în care mesagera Morţii picură cu răbdare otrava cruzimii peste inima încălzită a lui Ahasverus culminează cu o pledoarie nimicitoare contra tuturor valorilor umane, după care ea se va retrage, desfăşurîndu-şi aripile cu demnitate; plutirea ei în miez de noapte deasupra cetăţilor cutremurate de spaimă este demnă de pictorul Orcagna, cel imortalizat prin frescele de la Campo Santo din Pisa.

„— *Măcar de m-aş aşeza pe banca ta.*
— *Este ocupată şi uşa ferecată.*
— *Împrumută-mi puţin din umbra ta proaspătă.*
— *Diavole, ieşi din umbra mea! Du-te! Du-te!*"

[1] Apariţia lui Mob în poemul lui Quinet cere neapărat cîteva referinţe suplimentare:

În primul rînd trebuie spulberate iluziile celor ce au văzut în bătrîna personificare a Morţii o influenţă transparentă din partea lui Mefisto. Dar după cum se ştie, profilul Diavolului goethean este antiteza totală a lui Mob: Mefisto constituie principiul vieţii, al realităţii aparente, precum şi stimulentul creator prin forţa negaţiei. În ceea ce priveşte categoriile fantasticului, utilizate de către poet — mai mult de inspiraţie folclorică şi mai puţin de rafinament inventiv —, ele totuşi depăşesc abuziv experienţele goetheene transpuse în *Faust*, procedeu ce a izbutit să sporească şi în acest fel nebulozitatea întregului. Astfel, în afară de fantasticul vrăjitoresc, mai intervine şi cel de nuanţă enigmatică, onirică, fantomatică, şi aceasta pînă la lupta cu golul sterp al absurdului şi haoticului, din finalul poemului.

[1] Scena se apropie vădit ca substanţă lirică de visările Margaretei din *Faust*-ul goethean; dar nu se poate afirma cu certitudine că Edgar Quinet ar fi cunoscut în întregime capodopera lui Goethe pentru a fi în măsură să se prevaleze de această moştenire. După cum se cunoaşte, elaborarea lui *Faust* s-a întins pe perioada 1790—1832, faţă de gestaţia lui *Ahasverus* care a durat între anii 1822 şi 1833.

La prima sa întîlnire cu Rahela, Ahasverus nu îi va destăinui adevărata lui făptură, de teamă să nu o îngrozească:

„— *. . . Vei fi oare vreun prinț întors din Țara Sfîntă?*
— *Da, copila mea, din această țară vin.*
— *De ce n-ai adus de acolo ereți sau relicve*
din fildeș, scoici, nisip de aur sau curmale?
— *Am adus de acolo amintiri mai multe decît*
aș fi dorit. Greutatea lor era apăsătoare.
Nu mă puteam încărca cu nimic mai mult.
— *Oare unde se află ele?*“

Cînd Rahela începe să vadă totul sub surdina dragostei, întregirea simțămintelor, crescute diafan la un înger căzut, este parcursă cu grație de către poet; atît în vise, cît și în zbuciumul ei de veghe se vor crea subtile corespondențe între cer și pămînt. Scena rugăciunii de dimineață rostite de Rahela ni se înfățișează expresivă, contrapunctată de corul noianului de gînduri, exprimînd mirajul prezenței iubitului:

COR: „— *Te slăvesc, Marie plină de grație. . .*
— *Îți amintești de ziua cînd l-ai auzit?*
Era sprijinit de un stîlp al catedralei
și tu l-ai luat drept un înger de piatră.
Clopotele sunau. Pală era fruntea sa
și toată noaptea ochii săi s-au scurs. . .“

Sloiul de gheață, aruncat peste cei doi îndrăgostiți, în loc să le stingă inimile neîmplinite, le va umaniza credința. De-abia acum Ahasverus, simțindu-se legat de Rahela printr-o sancțiune comună care îi va explica și afinitatea lor sufletească de origine, își simte glasul preschimbat în adorare:

Adevăratul cer este în tine;
este în ochii tăi, cînd surîd;
este în numele tău cînd îl pronunț. . .
Tu ești totul, și tot ce nu ești tu nu este nimic.
Dintr-ale tale buze au luat
trandafirii sălbatici mireasma.
Pentru tine se ridică steaua de seară.
La un singur gînd ce palpită în pieptul tău,
lumea se oprește în loc.

Pentru a-i deștepta din visuri, Mob va pătrunde în încăperea lor, debitîndu-le cu mîndrie impudică asociații care dovedesc că însăși moartea își are un lirism al său. Ea se identifică cu vidul

din cer, cu prăpastia de pe pămînt, cu cenușa din foc, cu vîrful din lănci, cu spinul din coroană, cu fumul din speranță, cu viermele din fruct sau cu suspinul din om. . .

În scena catedralei din Strasbourg, unde Mob îi trimite ca să culeagă dezamăgirea finală a acestei lumi, cadrul devine grandios, polifonic, pentru ca reiterarea inexorabilei anateme să dea loc unui intens moment dramatic. În această incintă, poetul are prilejul să ne evoce stratificația culturii unor evuri, ca o carte deschisă atît pentru stăpîn, cît și pentru servul său. Ni se cîntă aici rezumatul gîndirilor de veacuri, tăiate cu migală și cu știința pietrei, în timp ce criptele se întredeschid, eliberînd umbre ce se înlănțuie sub chipurile grăitoare din vitralii. Tot acum bătrînii regi de marmoră încep să se dezmorțească din firidele lor; catedrala întreagă se deșteaptă ultima, mărturisindu-se prin structura sa de arce frînte, piloni și bolți penetrate, aflate sub pavăza puternică a contraforturilor. Tabloul se întregește plenar, căci toată această evocatoare trezire a glasurilor cîntă cîte ceva din culorile eternității și respiră parcă esențe[1].

În preajma apusului vieții pe pămînt, atmosfera marilor momente finale din poem pregătește treptata secătuire a forțelor lumii.

Convoiul *Judecății de apoi*, astfel cum este el conceput, are darul să cheme toate simțurile noastre să-l perceapă[2]. Acum, cînd lumea cea sfîrșită nu mai putea fi închinată Rahelei, așa cum fusese pînă atunci, Ahasverus cel iertat de pedeapsa eternă s-a hotărît să-și schimbe oglinda lumii într-un drum demn de partenera sa; departe de a se închide în valea lui Iosafat, noul drum va fi urcușul cel nemărginit pe scara Cosmosului, eliberat de vechile dureri pămîntești.

Și astfel, schimbarea la față — de la mersul fără țel și liman la cel din viață în viață și din lume în lume — este tocmai spi-

[1] Trimitem pe cititor și la unele dintre *Interludiile* lirice care leagă secțiunile dramatice ale întregului poem — adevărate comentarii cu gîndire închegată. Astfel, în *Interludiul* care precedă *Ziua a patra* („*Judecata de apoi*“) ne găsim în miezul unei meditații pătrunzătoare, demne de paginile din dantesca *Vita Nuova* (1293). De astă dată poetul ne sugerează afinitatea sa cu eroul său, în care citește un emigrant romantic, o victimă politică sau un apostol al libertății.

[2] Evocarea devine pletorică, debordînd prin fabulație folclorică: astfel, la judecată se vor trezi pînă și stelele stinse, florile ofilite și apele secate. Întregul neam omenesc va fi chemat să-și închidă cartea și să dea socoteală, la fel ca zidurile marilor orașe; însuși poetul acestei opere va fi prezent cu toate dificultățile întîmpinate. . .

ritul dialecticii romantice, care l-a condus pe poet să-şi rostească, prin Ahasverus, năzuinţa omenirii spre mai înalt şi mai bine:

„. . .Îmi fac mii de himere despre dragostea divină;
dacă aş putea s-o gust,
am credinţă că ele s-ar risipi;
căci este o nebunie mai tare ca mine,
care mă împinge să ador mai mult ca dragostea
şi să iubesc ceea ce nu cunosc
şi căruia nu-i ştiu nici măcar numele. . .“

Ajunşi la cadenţa finală cu comentariile la poemul lui Quinet, nu trebuie omis nici amănuntul că invocarea înălţimilor Viitorului a izbutit să atingă cele mai rarefiate pături. Însăşi poezia care le invoca s-a congelat, iar cuvintele şi-au pierdut aderenţa, refuzînd să mai lege sensuri. S-ar spune că risipa de cuvinte a ermeticilor îşi poate găsi aici precursori. Dar putem adăuga că acest salt în Viitor, îndelung cumpănit, reprezenta pentru Quinet evadarea sa dintr-o lume nedreaptă, pe care nu o putea accepta; utilizînd prezentul doar pentru a vedea de la mare distanţă adevăratele dimensiuni şi proporţii ale trecutului şi viitorului, poetul a rămas, aşadar, un revoltat al epocii sale, încercînd — după slabele sale puteri — să lupte, şi suferind pentru îndreptarea ei.

Era de aşteptat ca poemul lui Edgar Quinet să fie considerat la apariţie drept o operă obscură şi extravagantă. Oare *Faust*-ul goethean sau *Tetralogia* wagneriană vor apărea la vremea lor mai clare decît *Ahasverus?*

Există două maniere de a fi obscur; se poate întuneca prin mijloace literare un subiect cu logică limpede şi aceasta numai de dragul unui efect insolit; se mai poate lăsa neclarificat un subiect obscur — ceea ce este scuzabil poetic, după cum poate fi un lucru demn de elogiu să aduci lumini unui subiect învăluit în tenebre.

Or, materia mitică din care este plămădit poemul de care ne ocupăm nu este atît de radiantă încît să ne cuprindă pe toţi; ne aflăm, aşadar, în faţa unui *simbol* artistic susceptibil de mai multe decodificări, iar una dintre interpretări este cea încercată mai sus.

Poetul a izbutit să rămînă între hotarele Artei, anunţînd cu un secol înainte expresionismul unui Paul Claudel, nu numai prin limba sa, ci şi prin articulaţiile mari ale structurii. Dar în privinţa încadrării în cultură a acestei opere se cere să ne mai oprim puţin.

Cu toată ambiţia de a se evoca, într-un *theatrum mundi*, o întreagă curgere a naşterii şi sfîrşitului acestei lumi prin intermediul soluţionării conflictului trăit de către Ahasverus, în tot scenariul nu se atacă doctrine mari, ca acelea din configuraţia teodiceilor — cum procedase Dante în *Divina Comedie*, inimitabila sa epopee; de asemenea, aici nu se atinge împlinirea unui destin pînă la cucerirea sensurilor supreme — ca în cosmopeea *Faust*[1].

În ceea ce priveşte cadrul atins de Quinet, el s-a înscris — cu toată extensiunea sa dată poemului — în forma închegată a unui *mister medieval*, desfăşurat în secţiuni şi punţi de legături simetrice; această formă a putut sta pe aceeaşi treaptă cu încercările de acelaşi gen ale lui Byron sau Shelley[2]. Dar limba lui Quinet, în ciuda curăţeniei şi bogăţiei sale, ne apare cîteodată întrepătrunsă de mlădiţe care ne întîrzie înaintarea, şi numai cu răbdare ne putem tăia pîrtiile invadate de imagini energice, foarte rar reprimate. Trebuie să recunoaştem deschis că, judecînd după gustul nostru, există la Quinet exces de culoare, abuz de efecte, dispreţ pentru semitente şi umbre; retoricul apare cînd formulele se repetă cu abuzul pe care în muzică îl marcăm cu numele de *secvenţe melodice*.

[1] Epopeea *Divina Comedie* (1307—1321), deşi porneşte de la o naraţiune medievală riguros metrică dezbătînd viziunea doctrinară a sfinţilor Augustin, Toma şi Bernard, prin libertatea sa nelimitată în exprimare imagistică prefigurează sentimentele vii ale Renaşterii. Mai tîrziu, *Paradisul pierdut* al lui Milton şi *Mesiada* lui Klopstock, prin viziunile lor restrictive, nu au mai putut atinge noutatea şi grandoarea dantescă; o mare excepţie rămîne cosmopeea *Faust* care, cu toată expansiunea genurilor literare utilizate şi a debitului vizionar ce fierbe în forma sa, ne-a rămas ca un exemplu de exprimare lapidară — versurile sale, prin decantare, devenind maxime curente în cultura umanităţii.

[2] O încercare de mister mai lipsit de grandiloevenţă şi dezgolit de satanismul spectacular al primei sale perioade o datorăm lui Byron prin *Cain*, sumbrul răzvrătit, precum şi lui Shelley prin *Prometeu descătuşat* — operă despre care am pomenit mai pe larg în *Preludiul* secţiunii a doua a acestei cărţi (pag. 150).

3. Olandezul zburător

Aici Wagner și-a prefigurat viața

Legenda despre un matroz olandez, blestemat să rătăcească de-a pururi pe mare pentru fărădelegile sale, a circulat în diferite versiuni. Una dintre ele, din care romancierul englez Frederik Marryat (1792—1848) s-a inspirat scriind o faimoasă poveste, se poate reduce la crimă și pedeapsă. Iată legenda de bază:

> Dietrich era un marinar olandez care se îmbogățise în insula Iava; el tocmai se întorcea în patrie, după mulți ani de trudă. Într-o zi, pe cînd corabia se afla în apropierea Capului Bunei Speranțe, el ședea pe covertă cu căpitanul vasului, discutînd planuri de viitor. Atunci Dietrich îi destăinui că are de gînd ca la Amsterdam să construiască cu banii aduși cu el o casă mare în care să adăpostească pe copiii mai săraci decît a fost el în tinerețe, alcătuind cea mai mare familie din oraș. Acest fapt entuziasmează pe căpitan, astfel că hotărăsc împreună amănuntele acestui plan pînă noaptea tîrziu, după care cei doi se retrag în cabină.
>
> Cîrmaciul corăbiei, care ascultase convorbirea, află de sacii cu aur de pe punte și, pentru a și-i însuși, destăinuie în taină secretul unora dintre tovarăși, la fel de necinstiți, fiind dintre cei adunați în graba plecării și în stare de orice.
>
> În plină noapte, ei legară pe cei doi și îi aruncară în mare, nava rămînînd de atunci în stăpînirea făptașilor. În curînd izbucni pe corabie o molimă cumplită, iar rezerva de apă li se termină; ajunși la primul port, localnicii nu le permiseră debarcarea, temîndu-se de boală. Același lucru s-a întîmplat și în următoarele porturi, cu tot aurul promis de gurile uscate ale matrozilor.

> După mulți ani, toți corăbierii care au navigat în preajma Capului Bunei Speranțe, povestesc cum, prin negura nopții, au întîlnit mereu fantoma unei corăbii cu pînze sfîșiate și catarge albe, care plutește fără să reușească acostarea, totdeauna iscîndu-se un vînt puternic care o îndepărtează de țărm. Privind prin ocheane figurile palide ale celor ce se mișcă pe covertă, marinarii șoptesc, îngroziți de spectacolul ivit în fața lor: „Priviți: este *Corabia-Nălucă* a Olandezului rătăcitor!"

În ceea ce privește versiunea tratată de către Richard Wagner, după elemente culese dintr-o povestire a poetului Heinrich Heine, drama muzicală denumită *Olandezul zburător* conține o fabulație de un sens cu totul deosebit[1]. Genialele sale inovații cuprinse în această operă de tinerețe acoperă, desigur, și unele momente muzicale imature. În schimb, rotunjimea poetică a libretului merită redată în toate detaliile sale:

> În primul act ne găsim pe o coastă norvegiană abruptă, în fața mării mîniate, pe un timp violent și sumbru. O corabie ancorează, iar căpitanul ei, Daland, pășește pe o stîncă spre a se orienta: se găsește la șapte mile de port, oprit de furtună; va ajunge oare la liman ca să o îmbrățișeze pe fiica sa, Senta?
>
> Resemnat, se întoarce pe vas, își trimite mateloții la odihnă, lăsînd doar pe timonier să urmărească îmbunătățirea vremii, pentru a pleca spre casă. Rămas singur de veghe, timonierul cîntă în luptă cu somnul ce-l subjugă treptat, întrerupt de rafalele mai rare ale uraganului; el invocă blîndul vînt de sud să-l ducă la mîndra sa. După ce adoarme, furtuna se stîrnește cu și mai mare furie, aducînd din depărtări, pe coastă, *Corabia-Nălucă*, cu pînzele sale sîngerii și catargele negre[2]. Ancora cade în vecinătatea celeilalte corăbii, trezind pe timonier, atîta cît să poată intona începutul cîntecului său. Căpitanul *Corăbiei-Nălucă* coboară pe mal, îmbrăcat în costum negru spaniol. Lupta sa cu soarta este redată la început șovăitor, pregătind gradat desfășurarea

[1] Traducerea românească a titlului, după *Der fliegende Holländer*, este corectă: așa îl găsim în toate limbile. Verbul german *fliegen*, echivalent cu „a zbura", nu înseamnă în nici o accepție — la propriu sau la figurat — a rătăci.

[2] Termenul de „Corabie-Nălucă", preconizat de Șt. O. Iosif, este aproape totdeauna înlocuit cu cel de „Vasul-Fantomă", după traducerea franceză. Îl vom folosi pe primul, ca fiind mai expresiv.

monologului său: încă șapte ani de brăzdare a mărilor s-au scurs — și în curînd va trebui să-și reia calea fără să-și găsească salvarea căutată. În zadar și-a avîntat corabia în capcane fără fund și a ademenit pe pirați, enumerîndu-le bogățiile adăpostite în vasul său. Nu a găsit nicăieri un mormînt care să se închidă pentru el; oare îngerul iubirii, ce i-a promis că-i îndulcește osînda, nu a încercat doar să-l amăgească, devreme ce nu există pe pămînt eterna fidelitate? Ultima sa speranță rămîne sfîrșitul acestei lumi, cu a ei zi de apoi:

„. . .Doar o speranță-mi mai rămîne,
Un gînd mă poate ferici:
Pămîntul, cît de mult ar ține,
Odată se va prăbuși!"[1]

Un cor lugubru repetă solitar, din cala corăbiei, ultimele cuvinte ale năierului blestemat:

„Etern neant! Primește-ne!"

În acel moment Daland, ieșind din cabină, cercetează vîntul și zărește nava străină, iar după ce își dojenește timonierul că adormise în post, observă și prezența sumbrei făpturi de care caută să se apropie urcînd pe țărm. Nu află la început de la el decît că este un olandez bătut de vînturi rele, fără să mai poată socoti anii săi de pribegie, cîți s-au scurs în căutarea zadarnică a unei singure ființe iubite.

Daland se oferă să-l găzduiască pe olandez, dar nu este încă deplin convins. Atunci doi mateloți, la ordinul acestuia, aduc pe țărm o lădiță încărcată cu comori, destinate celui ce-i va putea reda liniștea. De abia atunci cînd straniul căpitan îl va întreba dacă are o fiică pentru a-i cere mîna, Daland, la gîndul că a găsit un ginere atît de bogat, se teme ca olandezul să nu-și întoarcă cuvîntul dacă mai rămîne pe gînduri. Dar acum furtuna a încetat de mult, și pe vasul norvegian pînzele s-au coborît: Daland roagă pe olandez să-l urmeze pe mare, pentru a-i cunoaște chiar astăzi fiica. Vîntul de miazăzi, prielnic, convinge pe olandez:

„Tu vezi că-i ceasul cu noroc,
Adoarme marea, vîntu-i lin.

[1] Versiunea românească aparține poetului Șt. O. Iosif și ea este folosită la toate teatrele de operă din țară.

Lăsăm degrabă acest loc
Și vom pluti către cămin".

Corabia lui Daland e dezlegată și întreg echipajul intonează cîntecul timonierului:

„Prin furtuni și griji, pe întinse mări,
Mă-ntorc, drăguța mea! Hurrah!
De pe val pe val, din zări în zări,
Spre tine, draga mea! Hurrah!
De n-ar fi austrul, draga mea,
În veci nu te-aș mai vedea:
Ah, dulce vînt, adie blînd!
S-ajung mai degrabă la ea!"

În actul al doilea ne aflăm în sala locuinței marinărești a lui Daland; pe zidurile laterale sînt atîrnate ustensile și hărți, iar pe cel din fund, un portret de bărbat cu chip palid, bărbos și trist, în port întunecat. Senta, fiica lui Daland, într-un jilț vechi, se află pierdută în contemplarea tabloului. Bătrîna sa doică împreună cu tinere lucrătoare torc la vîrtelnițe în jurul căminului, încercînd să îndemne pe Senta la lucru. În timp ce torcătoarele lucrează cîntînd, pe Senta o muncește *Balada Olandezului*, învățată de mult de la doica ei. Lucrătoarele deplîng sincer pe Senta care-și pierde tinerețea de dragul unor născociri vane, pe care numai logodnicul ei — vînătorul Erik — ar trebui să i le risipească; în schimb, ea găsește fără haz cîntecul de muncă al tinerelor lucrătoare, rugînd pe doică să cînte *Balada;* la refuzul acesteia, Senta începe să o intoneze, captivînd treptat pe cei prezenți, care vor relua în cor refrenul strofelor.

În textul *Baladei* se invocă la început *Corabia-Năluca* zburînd pe mare ca o săgeată, împreună cu un chip palid fără somn, fără țel, nici răgaz. Stăpînul ei va putea fi mîntuit dacă o fată îi va păstra credință pînă la moarte. În continuare, se povestește cum blestemul temerarului navigator se datorește unei nesăbuite îndrăzneli, reprimate la timpul ei de Satana care i-a aplicat drept pedeapsă o călătorie eternă peste oceane. Dar acostînd pe țărm din șapte în șapte ani pentru a conduce la altar pe femeia salvatoare, el este mereu nevoit să ridice ancora în fața falselor jurăminte primite. La intonarea refrenului ce întretaie această aprigă poveste, încheiat cu o suplică pentru mîntuirea eternului rătăcitor,

fiecare se întreba unde oare poate fi acea ființă care să-l salveze pe damnat:

„De mîntuire-odată mai poate s-aibă parte
De-i va păstra o fată credință pîn' la moarte!
Cerul îndure-se acum,
Trimeată-i-o în drum!"

Răspunsul vine de la Senta, cuprinsă de o bruscă însuflețire:

„Eu sînt, și-ți voi aduce mîntuirea.
Ah, îngerii să mi te scoată-n cale!
Prin mine vei scăpa de-osîndă!"

Erik intră în sală, alarmat de vocea logodnicei sale; el anunță sosirea lui Daland, în timp ce doica, speriată, se decide să distrugă tabloul ce a izbutit s-o îmbolnăvească pe Senta. Torcătoarele se împrăștie întru întîmpinarea matrozilor, în timp ce Senta, reținută de către Erik, caută să nu-i spulbere iluziile; dar conducîndu-l în fața portretului acelui palid năier, îi va arăta logodnicului cît de neînsemnată este suferința sa față de a celuilalt:

„O, nu vorbi! Ce e durerea ta?
Cunoști tu soarta bietului pribeag?
Simți oare tu durerea grea
Cu care ochii lui mă cer?
Cum plînge-amar inima mea
De jalea bietului năier!"

Erik simte în aceste cuvinte avertismentul propriului său vis: se făcea că Daland s-a întors cu un necunoscut îmbrăcat în negru și cu obraz de mort, căruia Senta i-a căzut în brațe și apoi a fugit cu el pe mare. La auzul acestei povestiri, logodnica lui își revarsă brusc adevăratele simțăminte, mărind desperarea vînătorului nefericit, ce părăsește confuz încăperea.

Senta, rămasă pentru o clipă singură, cade iarăși în reveriile sale în fața icoanei-portret și, în timp ce mai intonează refrenul *Baladei*, se găsește de astă dată față în față cu Olandezul zburător, însoțit de tatăl ei. Îmbrățișîndu-și fiica, Daland începe să laude stîngaci bogățiile străinului și perspectivele legate de prezența acestuia, după care se retrage cu tact. Cei doi, rămași singuri, se privesc fix, fără să fi auzit vreun cuvînt al lui Daland. De abia după lungi tăceri, Olandezul începe să se destăinuiască cu gîndurile adîncite în cele

ale iubitei sale care îl secundează cu devotament. I se pare la început că-și revede fecioara apărută adesea în vis: nu realizează încă dacă arde în el dragostea sau mai degrabă dorința sa de eliberare:

„Văpaia ce mă mistuie, cumplită,
Să fie oare dragoste numită?
Ah, nu! Iehova-i după care gem!
O, mîntuie-mă, înger, de blestem!"

Senta este cuprinsă din ce în ce mai mult de o puternică compasiune, încredințată fiind de acțiunea ei salvatoare. Olandezul îi atrage luarea aminte la vreme despre jurămîntul pe veci ce i-l va da, care îi va împovăra tinerețea prin tot ce de aici înainte va trebui să îndure. Dar Senta îi jură fidelitate pînă la moarte, gata de sacrificiu. Astfel Olandezul simte cum steaua nenorocirii sale pălește pe măsură ce flacăra speranței se reaprinde.

În rest, scena se încheie cu revenirea nerăbdătoare a tatălui, pregătit să primească confirmarea năzuințelor sale, la care Senta îi răspunde solemnă și cu hotărîre, adresîndu-se direct Olandezului:

„Ia mîna mea! Cu gînd curat,
Credință-n veci eu ți-am jurat."

În ultimul act ne găsim într-un golf cu țărm stîncos, în preajma casei lui Daland, scăldată într-o noapte feerică. Pe vasul lui Daland este lumină și animație, în contrast cu cel al Olandezului, care ni se înfățișează ca părăsit și nefiresc de sumbru. Îndemnate de matrozii lui Daland, tinere fete cu panere încărcate cu merinde și băutură încearcă să pătrundă pe puntea *Corăbiei-Năucă*, chemînd în repetate rînduri echipajul care rămîne mereu surd. Dar rugate în cele din urmă să fie mai atente cu cei vii decît cu năluci, fetele se vor retrage, după ce își vor lăsa darurile în mîinile cheflîilor. Numai cînd întreg echipajul lui Daland, amețit de băutură, începe să provoace zgomotos pe cei de pe celălalt vas, marea începe deodată să se agite spre *Corabia-Năucă*, iar o lumină de un vînăt întunecat se întețește pe punte; bătrînii și palizii matrozi sînt treziți la viață de un vînt straniu ce seamănă o scurtă furtună. Un cîntec batjocoritor despre înfricoșătoarea poveste a căpitanului lor fără de noroc tulbură mințile ascultătorilor care caută, la rîndul lor, să dea replică pe măsura stihiilor

dezlănțuite. Sub rîsul repetat al matrozilor, olandezii domină, iar echipa lui Daland se refugiază cu cănile în mînă în măruntaiele corăbiei, după care o tăcere de gheață se așterne pe întinsul mării.

În scena următoare, Senta iese din casă în plin zbucium, urmărită de reproșurile tînguitoare ale lui Erik, care nu înțelege de ce ea a părăsit pe cel ce-i fusese încredințat, călcîndu-și promisiunea sacră de logodnică.

Fără să fie observat, Olandezul interpretează de la distanță această convorbire ca fiind o nouă confirmare a nestatorniciei femeii; simțindu-și din nou salvarea zădărnicită, el se grăbește să dea echipajului semnalul de plecare. Senta caută desperată să-l rețină, asigurîndu-l că își menține devotamentul pentru salvarea lui, dar Olandezul nu șovăie asupra hotărîrii luate, asigurînd-o în schimb că nu va fi pedepsită, întrucît promisiunea ei nu a fost făcută în fața altarului. Alături de corabia sa, ale cărei pînze roșii au și fost întinse, Olandezul se adresează Sentei, înconjurate de mulțime în semn de ocrotire:

„Nu mă cunoști — nu știi cine sînt eu!
Întreabă mările din orice zone,
Întreabă pe bătrînii marinari,
Ei știu această navă blestemată:
Sînt Olandezul zburător numit!“

După ultimele sale cuvinte, dintr-un salt ajunge la bordul navei care, în cîntecul echipajului, se îndepărtează pe dată. Senta, desprinzîndu-se din mîinile lui Daland, urcă pe vîrful unei stînci, intrate în talazuri, pentru a fi zărită de către Olandez:

„Dă laudă Domnului Sfînt!
A ta pînă la moarte sînt!“

În timp ce Senta se aruncă în mare, corabia se scufundă. Senta și Olandezul se adună și se ridică îmbrățișați deasupra valurilor, proiectîndu-se înseninați peste zorile luminate în chip de apoteoză.

Cercetătorul îndrăgostit de Wagner simte emoția unei trepte cînd deschide partitura *Olandezului zburător*, după ce a închis-o pe cea a lui *Rienzi*. Este treapta de la istorie la mit, acolo unde Arta cere adîncimi de sensuri deasupra filosofiei și psihologiei

curente; este treapta unde se poate atinge vastitatea universului uman. Începînd de la *Olandezul zburător*, poetul și compozitorul Wagner a izbutit să elibereze omenescul de faptele particulare și locale ale istoriei, atît de covîrșite de momentele tributare întîmplărilor.

Succesul acestor acțiuni depinde însă și de contemplator, care trebuie să știe să citească mitul nu prin literă ci întru spirit, depășindu-i aparența lui vecină cu absurdul, descifrîndu-i sensul uman parcă anume gîndit ca muzica să-l întregească.

După cum se știe, sămînța a fost aruncată la început de către Heinrich Heine, care a pomenit de un rătăcitor pe talazuri, asemănător cu un Ahasverus pedestru, lăsîndu-i-se posibilitatea salvării sale printr-o femeie; această poveste a părut să fie scrisă numai din îndemnul unui comentariu ironic, față de care întotdeauna el s-a simțit mîndru. Era aici o poză a celebrului liric sau doar un exemplu de neaderență la formele sublime de artă, dăruite de varianta unui mit de veche tradiție marinărească? Fapt este că de la Heine ne-au rămas aceste gînduri care încheie legenda cu observații de acest fel: *„Femeia trebuie să se păzească de a se căsători cu olandezi rătăcitori, iar bărbații să ia aminte că prin femeie nu se poate ajunge decît la naufragiu“* ...

În schimb, Richard Wagner prinde din zbor tocmai ideea izbăvirii prin dragoste și se grăbește să o amplifice; tema era seducătoare, dar nespus de ingrată. Olandezul damnat devine nefericitul care își încordează *voința* nu pentru a îndura sisific pedeapsa, ci doar în așteptarea salvării. Profilul eroului se adîncește pe parcurs. El trăiește doar în pustietatea mării, frămîntat de un sentiment iluzoriu, ca acele talazuri nesfîrșit de puternice sub care se găsește abisul; el trăiește doar în furtuna lumii interioare, nevăzînd nimic în jurul său, după ce a băut pînă la fund din paharul răbdării. Motivul răbdării sale este strîns împletit cu motivul aspirației spre suprema odihnă, iar iubirea totală în care speră se confundă pînă la identitate cu ideea salvării. Viața Olandezului devenise, așadar, truda unei peregrinări agitate, oprite la capătul unei ancorări iluzorii pe un mal înșelător, pentru ca în curînd totul să se reia de la capăt. Aici își spunea cuvîntul greu psihologia vremii în fața omului însetat de idealul romantic, deoarece două idei-nălucă se asociau zadarnic: liniștea supremă și iubirea.

Să lăsăm puțin pe Olandez să se frămînte în dilemele sale și să ne ocupăm de Senta, căci cu totul altfel ne va apărea acest personaj. Poetul-muzician a atins prin ea unele momente-limită, unde sublima sa eroină pare că și-a depășit cu mult partenerul,

ocupînd rolul de protagonist al dramei. Dealtfel, unicul ei țel va rodi și în viitoarele opere wagneriene, în care simbolul va căpăta personificări variate, ca în tragedia Elisabetei din *Tannhäuser* sau a Brunnhildei din *Tetralogie*.

În plin romantism, Senta a avut dreptul să reprezinte iubirea totală, care să nu pregete în fața jertfei de sine atunci cînd salvarea unui suflet se impunea. De o singulară prezență, exaltată pînă la limitele realului, ea este ființa sortită să se consume, să se prefacă în scrum ca o sfîntă. Dacă partenerul său ideal vedea în dragostea ei mîntuirea care îl absolvea de blestemul nemuririi, Senta cea devotată cu totul cauzei lui va renunța de bunăvoie la viață pentru „salvarea iubitului". Iată-ne din nou în plin *Mit al afectivității*, care devine monumental din clipa cînd fecioara se aruncă în valuri pentru a se apropia de ursita lui, cu gîndul suprem de a i-o schimba. Atingerea țelului — atît de artistic tradus în tabloul final cînd cele două entități se întregesc — demonstrează însă superba demonie a *voinței* care a determinat-o să părăsească lumea, impulsionată fiind de calitatea afectivă a sentimentului ei pentru Olandezul zburător. Evoluția ei întregește ideea despre o femeie misionară, care acționează nu din neștiința tinereții ci din misteriosul impuls al predestinatului: nici un filtru magic nu a preschimbat-o din soție de rege în amanta supremă a unui Tristan, ci doar un gînd sădit în inimă, ce a făcut să devieze fiorul normal al unei logodnice în milă și venerație pentru un rătăcitor corăbier damnat — gînd care s-a sublimat alchimic pînă la sacrificiu.

Dar pentru a întregi concepția fundamentală a mitului wagnerian, se cuvine să ne întoarcem iarăși la nefericitul Olandez zburător care, după cum a reieșit, se deosebește întrucîtva de Evreul rătăcitor din legendă prin amănuntul că pedeapsa pe care o îndură primul nu se convertește la ideea de bine, ci doar inspiră pe cineva din afară la supremul sacrificiu în vederea salvării sale. Faptul că ideea de umanitate nu intra în preocupările Olandezului există în logica mitului: se știe că *voința* sa oscila ritmic din șapte în șapte ani de la totală anihilare la exacerbarea ei. Se poate spune că singura sa preocupare era așteptarea febrilă a rarelor prilejuri de a fi salvat prin moarte... În ceea ce privește culpa pentru care el fusese pedepsit, s-a observat cum Wagner a pus în sarcina damnatului doar *cutezanța sa*, fapt ce a nemulțumit pe Diavol, iar nicidecum vreo crimă infamantă, pasibilă de o pedeapsă eternă. Așadar, eroul mitului, care era la început un om activ, destoinic și plin de curaj, a devenit un aprig deziluzionat, incapabil să-și îndure sancțiunea eternă pentru o

greșeală ce nu putea să și-o recunoască, iar ajutorul din afară, al unei ființe care să se devoteze cauzei sale, rămăsese ultima speranță a nenorocirii ce-l copleșise.

Ce l-a îndemnat pe poetul-compozitor să creeze un astfel de simbol din Evreul rătăcitor? Nimic decît dorința sa de a portretiza *condiția artistului* în această lume. Punînd pentru prima oară în mișcare teoriile sale existențiale, prin Olandezul zburător el voia indirect să se reprezinte pe sine, astfel cum mai apoi se va portretiza prin Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Hans Sachs sau Parsifal. Căci începînd cu *Olandezul zburător*, cu greu vom mai putea admite că opera lui Richard Wagner există cu adevărat independent de amprentele sale sufletești, că ea nu ar fi decît simbolul „eternului uman". Dealtfel, de cîte ori am mai avut prilejul să conturăm figura sa prodigioasă, l-am întîlnit pe Wagner și ca un incomparabil regizor — existența lui fiind o repetiție a operei. Începînd să-și joace propria sa viață rătăcitoare, se va putea urmări la el un puternic instinct de a se destăinui prin arta sa cu acea fascinație specifică, darnic și convingător distribuită.

Un simțămînt de înjosire și de dezgust încerca pe tînărul compozitor: zădărnicia zbaterii pentru viața în sine, cînd în realitate îl preocupa un scop mai înalt — lumina creației, ce și ea se va dovedi a fi, în final, doar *spasmul suprem al voinței*, o formă superioară a sclaviei. Căci întreaga sa ființă era dominată de acea voință sumbră — chinuitoare în perspectiva unor satisfacții greu de atins prin pasiunea muncii și din dorința de liniște, din imboldul mîntuirii sau al purificării morale. Extremismul său în creație — despre care am mai pomenit — se manifestă odată cu soarta sa proprie care, de multe ori, ne apare ca o consecință a caracterului său, mereu în dezacord cu lumea. Citim în *Olandezul* același patos tragic și sălbatic al firii sale, colorate desigur cu inexperiența tinereții, vedem lipsa unor tușe de adîncime, la care se adaugă acel complex al aglomerărilor de stări pînă la echivoc, dar din care ne apare și o bogăție polisemantică. De aici pornesc toate acele semne desperate de negare a lumii. Aceeași năzuință către neant va fi recitată cu har și de către Tannhäuser, Wotan din *Tetralogie* sau Amfortas din *Parsifal*; dezacordul față de lume, motivat și de sentimentul frustrării pînă la persecuție, va fi întregit de către Siegmund, eroul din *Walkyria*[1].

[1] Thomas Mann citează cîteva exclamații culese din libretele wagneriene: *„Etern neant, culege-mă"* — imploră Olandezul; *„Aspir la moarte"* —

La Wagner, în corespondența sa către Franz Liszt și soții Wesendonck, vom întîlni afirmații ce ne-ar îndemna să le socotim drept citate din propriile sale opere[1]. Nu socotim nimerit să ne descurajăm în fața acestui caracter complex, făuritor al unor opere ce pot intriga dacă le atingem superficial doar învelișul. Amînăm pledoaria finală pentru acest artist care, în realitate, a glorificat viața cu toate darurile ei și a rezistat cu o *voință* rar întîlnită, pentru a ne lăsa în schimb moștenirea cea mare, în pofida presimțirilor rele și a abdicărilor sale fictive.

Dar înainte de a trece la comentariul muzicii *Olandezului zburător*, se cuvine să reamintim ceea ce reieșea și din analizele noastre anterioare: dramele muzicale wagneriene ne apar în toată măreția lor artistică numai cînd sînt analizate în întregul lor. Astfel se explică faptul că unii literați au mers pînă acolo încît au exclus pe Titanul de la Bayreuth din sfera literaturii europene, analizîndu-i opera simplist, exclusiv după libretul literar, în care nu au izbutit să găsească decît rigidități verbale și dilatări pînă la lipsă de vocație poetică. Avem acum prilejul să vedem în ce măsură muzica a izbutit să întregească textul deseori pînă la *schimbarea sensului unui mesaj*. Analiza devine utilă, deoarece începînd cu *Olandezul* se poate decela momentul de tranziție spre înnoirile wagneriene, odată cu un mare salt spre viitorul muzicii dramatice.

Spre o explozie muzicală

Pe mulți esteticieni i-a lăsat indiferenți teoria Artei totale a lui Wagner, care era — după cum știm — o teză ce se îngloba perfect în romantism.[2] Ei susțineau că nu trebuie să îngrămădim toate speciile artelor, în ideea de a le perfecționa prin supunerea lor la receptarea senzorială. În realitate, geniul wagnerian nu a îngrămădit nimic, ci doar a variat prin alternanță sistemele de exprimare, urmărind pătrunderea pe alte căi în psihologia personajelor. Nici urmă de diletantism nu exista în această subjugare a artelor sub o singură comandă; însăși muzica lui Wagner nu își dezvăluie complet aura decît atunci cînd este raportată la sublimul ansamblului. Rostul ei este acela de *a îmbogăți* prin aluziile sale, prin adîncirile și sondările mereu perfectibile în sufletul eroilor.

Această cotitură nu a survenit ca un fulger, ci mai degrabă după o dezmeticire lentă. Ea este datorată schimbării pentru cîțiva ani a peisajului. La Wagner ideile veneau atunci cînd el trecea — printr-o evadare — într-o furtună cu riscuri și dezamăgiri dureroase, care mai tîrziu îl vor arunca și pe baricadele Revoluției[1].

Specialistul care răsfoiește partitura *Olandezului* observă cum limbajul ei muzical este încă ezitant. El se grefează pe o structură tradițională în care persistă încă acea înșiruire de „numere" distincte: muzică de scenă, monologuri, arii, coruri. Dar independența fragmentelor începe să dispară pe măsură ce *motive muzicale* scurte se statornicesc fiecare prin logica lor melodică

suspină Tannhäuser, smulgîndu-se din brațele Venerei; *„Aspir mai mult decît la un singur bine: sfîrșitul, sfîrșitul"* — declară Wotan, vindecat de voința puterii; *„Să mor este unica și suprema grație"* — geme Amfortas, torturat de conștiința păcatului care l-a maculat; *„În dușmănie am căzut oriunde mă aflam, mînia m-a lovit încotro mă îndreptam. Dacă mă trudeam pentru desfătare, nu trezeam decît durere"* — afirmă Siegmund, cel hăituit de către oameni.

[1] Din scrisoarea către Liszt, în orele sumbre ale exilului: *„Nu mai am decît o dorință: să dorm, să dorm cu somn atît de adînc, încît tot sentimentul mizeriei omenești să fie în mine abolit."*

Către Mathilde Wesendonck: ... *„fiindcă lumea nu mă vrea"*. Către Otto Wesendonck: ... *„este așa de greu să mi se găsească un loc pe această lume... Cu mine e greu, nevoie mare"*...

[2] Dacă această teorie a proliferat cu greutate după Wagner, lucrul se explică prin împrejurarea că este greu să fii poet dublat de geniul unui muzician; o astfel de poezie, care să fie gîndită în raport numai cu ceea ce muzica poate ajuta, cere o măiestrie artistică ce poate apărea în cultură doar la intervale de secole.

[1] În vara anului 1838, soții Wagner, copleșiți de datorii, părăseau Riga, îmbarcîndu-se fraudulos pentru a traversa, cu peripeții, Marea Nordului. În drum spre Londra, vasul este silit să facă escală într-un fiord norvegian; atmosfera trăită printre marinari relevă pe viu lui Wagner legenda visată a *Olandezului*. La Paris, audierea *Simfoniei cu coruri* de Beethoven constituie un al doilea șoc, fapt ce-l determină să încheie etapa sa anterioară de dirijor, „sfîrșită în rușine și căință". După ce Wagner va elabora libretul la *Olandezul zburător*, în 1841 îl va vinde pentru 500 franci, neputînd să trăiască doar din aranjamente după operele lui Donizetti. El va scrie în șapte săptămîni muzica la *Olandezul* pentru scenele germane, care începuseră să-i strălucească în minte „ca o lumină nouă și ideală". În 1842 revine în patrie unde, la Dresda, va avea loc premiera lui *Rienzi*, iar în anul următor, doar patru reprezentații cu *Olandezul*. Succesul repurtat cu *Rienzi* nu va încînta pe autor, care va găsi în platitudinea subiectului istoric, precum și în declamațiile și lungimile sale, un „păcat al tinereții". În schimb, cotitura făcută în *Olandezul* îi va da un avertisment asupra viitorului său, căci în 1844 premiera de la Berlin va fi înconjurată de „indiferență și neînțelegere". Același eșec îl va întîmpina în 1845 la premiera lui *Tannhäuser* la Dresda. După un timp, exilul său în Elveția ca refugiat îi dă răgaz pentru definitivarea concepțiilor artistice și lansarea capodoperelor sale.

și semnificațiile clare; ele devin liantul, începutul elementului întregitor al acțiunii — axele lor înlesnind conturarea limbajului dramatic și generînd *forma*. Astfel, odată cu această apariție a simfonismului în dramă asistăm în spectacol la dezvoltarea psihologiei; orchestra devine ghid în acțiune, prin vehicularea simbolurilor ce materializează ideile și atmosfera învăluitoare. Nu-i mai puțin adevărat că acest limbaj universal al muzicii wagneriene a început prin a sistematiza unele principii ale căror reușite se iviseră altădată întîmplător sau dintr-un vag instinct: pe de o parte apariția cîntului care îmbrăca, prin potențare, cuvîntul; pe de altă parte — intervenția la timp a orchestrei divers dozate în țesătura ansamblului, cu funcție unificatoare de comentariu și de dezvoltare a ideilor. Dar în sistemul lui Wagner începuseră să apară și *motive psihologice*, odată cu fluxul mișcării, al timpului și devenirii — adică însuși sentimentul vieții ce urmărea creșterea acțiunii. Grija tînărului compozitor urma să fie aceea ca nici pe viitor virtuțile specifice ale cuvîntului, ca și cele ale muzicii, să nu se anuleze prin amalgamare, ci să se evidențieze în mod *independent*.

Astfel se explică cum, din cauza complexității suportului poetic, s-au putut semnala unele eșecuri în ilustrația muzicală. Ne gîndim la scena Olandezul-Senta din actul al doilea, cînd compozitorul nu găsise încă formulele *armonice* pentru întruchiparea iubirii, a stărilor pasionale și a pierderii în extaz: aceste accente s-au dovedit a fi dintre cele mai dificil de realizat[1]. În schimb, cu cîtă siguranță izbutise tînărul compozitor să miște masele de oameni, grupate în cîntec și joc, pînă la atingerea teluricului! Cu cîtă măiestrie începuse să desprindă lumina și umbrele într-o frescă amplă, cînd talazurile se spărgeau pe furtună sau se invocau ursita nenorocului și răscumpărarea prin supremul sacrificiu. Cu atît mai discrepante apăreau acele mărturisiri stîngace de dragoste ale Sentei în prezența damnatului, care erau redate doar în cuvinte fără acea vibrație diafană a unei muzici adecvate, rămase doar la stadiul de recitativ sumbru;

[1] Wagner însuși mărturisește în scrierile sale că se gîndea să intervină în formularea unor pasaje din opera sa de tinerețe, lucru pe care însă nu l-a înfăptuit. În *Tannhäuser*, unde nici aici autorul nu dispunea încă de „formule magice", el a putut opera unele retușări și intervenții, cu prilejul montării spectacolului la Paris (vezi pag. 99). De abia prin *Lohengrin* dragostea a apărut în muzica sa printr-o dulceață și gingășie sonoră aparte, dar fără să atingă mobilitatea sentimentului și frenezia necontrolată a pasiunii, moment pe care îl va izbuti doar în *Tristan*.

acesta ia sfîrșit printr-o rece împletire a vocilor, fără să exprime acea consimțire ajunsă pînă la frenezia simțurilor[1].

Dar ceea ce trebuie admirat în acest stadiu la tînărul Wagner este totuși dîrzenia cu care s-a luptat să ducă muzica sa mai departe sub imboldul problematicii pe care o lansa, evitînd cu îndărătnicie cochetăria cu publicul; chiar dacă el mărturisea că îl emoționau aderenții pasionați de arta sa, trebuie recunoscut că toți fervenții săi prieteni se iveau de la sine și niciodată nu s-a gîndit la ei în timpul creației. Toate reușitele sale întîmpinau la început o mare adversitate critică fără însă a-l întoarce vreodată din drum; nereușitele sale de început au trecut neobservate, ba chiar au stîrnit entuziasm dacă ne gîndim la opera *Rienzi*. El se preocupa doar de marea Artă ce urma să reziste timpurilor, resemnîndu-se să creeze numai pentru Viitor: o lecție pentru toți cei ce văd cu ușurință problema creației. Legați de acest argument, am găsit momentul să urmărim în general tot ce a rezistat din *Olandezul zburător*.

Vom admira, în primul rînd, unitatea marmoreană a spectacolului, gradat ca un monument desfășurat în spațiu[2]. În al doilea rînd, *Uvertura* ne apare ca o sinteză în care se fugărește dramatic figura damnatului cu momentul mereu amînat al izbăvirii: două figurații contrastante ce se succedă cu reiterații variate și chiar cu o încercată reușită de suprapunere. *Motivul Olandezului* este un exemplu fericit de desen intuitiv al unui principiu eroic, utilizîndu-se primele armonice ale unui sunet; cel al *răscumpărării* se dezvoltă pe întinderea unei teme pline de har melodic, convingînd prin expresie, culoare și dăruire[3]. Acest rezumat tumultuos al acțiunii anticipează apoteoza, ple-

[1] Desigur că acest efect nu urmărea exprimarea frigidității unui damnat rătăcitor, ci era rezultatul unui efort ratat al unui duet de dragoste. Efectul devine mai supărător cînd, în dramă, această scenă trebuia să contrasteze cu mărturisirile oferite de către Erik, logodnicul Sentei: limbajul lui Erik era transpus într-o cantilenă meridională, în timp ce Olandezul se străduia să se rostească într-o limbă nouă și expresivă, dar presărată cu hiatusuri și declamată tenebros.

[2] Această formă echilibrată a condus la unele încercări de ordin regizoral, prin montarea într-un singur act a întregii drame muzicale. Există, așadar, o versiune, în care spectacolul apare într-un monolit și mai evident, prin decurgerea lui în flux continuu; comasarea scenelor finale cu preludiile actelor II și III a necesitat unele abrevieri.

[3] Începutul desenului melodic are o inflexiune similară cu tema din *Concertul pentru pian în la minor* de Robert Schumann, partea I.

dînd pentru etica poemului. La ridicarea cortinei ne întîmpină aceeași furtună, dar se încheie cu speranță; acest tablou, de o rară bogăție sonoră, gîndit dintr-o suflare, abundă în stări sufletești, reliefate și redate cu o mare îndemînare.

Cîntecul timonierului pîndit de oboseală, precum și sosirea pe țărm a Olandezului care împrumută mult din talazurile agitate ale furtunii imprimă fantasticul dorit al poveștii. Înțelegerea dintre Daland și Olandez este desăvîrșit zugrăvită, încheindu-se cu același cîntec al timonierului, care își schimbă caracterul într-un cor folcloric al matrozilor, ce va musti și în cel de-al treilea act, cu pitoresc crescut.

Tabloul următor se deschide cu *Scena torcătoarelor* ce înconjură pe Senta, furată de imaginea Olandezului. Aici abundă tabloul de gen, caracteristic lui Carl Maria von Weber, captivînd prin culoare, cuvînt și miraj sonor. Momentul *Baladei* este un splendid exemplu de involt al barocului: încapsulat într-o frescă sonoră mai amplă, el amintește de „teatrul în teatru". Această inovație nerepetată, constituind un sîmbure din care se va desfășura drama prin răsfirarea motivelor conducătoare, face dintr-o formă poetică fixă o macromoleculă muzicală capabilă să iradieze din toate atributele legendei[1].

Apariția lui Daland este un moment de destindere care, în acel stadiu de „operă", a izbutit să depășească prezența mai mult schematică a Olandezului, ca și pe aceea a lui Erik împrumutată din coloratura meridională.

Ultimul tablou impresionează prin marile ansambluri corale ale matrozilor în dialog cu localnicii, de asemenea prin contrastul net dintre exuberanța vieții și decrepitudinea totală, așa cum îl aflăm între cele două corăbii. Aici compozitorul se afirmă în premieră prin antitezele sale muzicale, zugrăvind bogăția pestriță a vieții, mereu umbrită de avertismentele malefice care ating paroxismul teluricului dionisiac. Scenele se succedă dinamic: Senta apare dojenită de Erik și hăituită de Olandezul ce se pregătește de despărțire. Tabloul va căpăta tente de apoteoză cînd pe cer apar transfigurați cei doi eroi — moment exemplar de comprimare a unei acțiuni ce potențează un noian de sentimente deschise către infinitul marilor simboluri. Ne aflăm în fața unui final saturat de romantism, unde intervenția alaiului baroc convinge pînă la veridicitate, printr-o imagine de basm monumental[1].

[1] Dacă Wagner va continua să utilizeze astfel de sinteze doar în preludiile dramelor sale (*Tannhäuser, Tristan, Maeștrii-Cîntăreți, Parsifal*), în *Balada Sentei* există o sinteză centralizată. În viitor, Wagner va utiliza alt procedeu: lansarea unor motive muzicale care pe parcurs să se lege în piese simfonice, ca niște insule plasate în dramă, avînd un efect purificator de *katharsis*. (Scena finală din *Walkyria; Călătoria lui Siegfried pe Rin, Marșul funebru* și *Scena finală* din *Amurgul zeilor*).

Astfel, drama muzicală închinată Olandezului care a rătăcit în *Corabia-Nălucă* pînă la izbăvirea sa a pătruns tot mai profund în mitologia wagneriană, prin acest blestem al nemuririi. Începînd de acum, instrumentul muzicii lui Wagner va fi orientat mai mult spre ilustrarea de la distanță a perspectivelor unor dureri eterne, aplecîndu-se totodată spre adîncirea unor detalii sufletești ale damnaților vieții, cu o tenacitate aproape obsesivă. Tot de pe acum se preocupă de extinderea cromatismelor, alterațiilor și tuturor mixturilor armonice, fără grija „pregătirilor" tradiționale, prin acele căderi verticale ce urmează să fie în viitor tot mai savant puse în pagină și îndulcite sonor printr-un discurs crescut într-o melodie infinită, păstrînd logica aderentă a *motivelor*. Acest limbaj magistral al înfățișărilor și transformărilor va semnifica nașterea sentimentelor durabile cele mai alese, dar și apariția nestatorniciei, a răutății și a sălbăticiei omniprezente din dosul măștilor. El *va comunica*, sugerînd cînd vijelia pasiunii, cînd lucirea neantului, cînd dorul de pace, epuizînd cu timpul dicționarul simbolurilor acestei lumi. Wagner — după cum am mai amintit — va merge pînă la găsirea *tonului fundamental* al unei drame, ca unitatea închegată a unui astru; de fiecare dată va ști să anticipeze momente tot mai desăvîrșite din operele sale următoare, după cum, în unele pagini inconfundabile ale peripețiilor Olandezului, a izbutit să anunțe pe Lohengrin și Wotan, pentru a se putea opri în cele din urmă la peregrinările către Bine ale lui Parsifal.

[1] Atragem atenția cu privire la încercarea naivă a unor regizori moderni care au cutezat să schimbe sensul tabloului final din *Olandezul* — din idealism romantic în realism vulgar. Mijloacele utilizate erau poate mai ușor de realizat și cu investiții mai reduse: Senta se aruncă de pe stîncă în mare, sinucigîndu-se ca orice femeie părăsită ce se respectă. Participanții de pe mal își îndreaptă privirile spre fundul apei, spre locul unde Senta va fi mîncată de pești, în timp ce perdeaua cerului se întunecă în degradeu, asigurînd pe spectatori de sfîrșitul spectacolului. Nu avem decît cuvinte de dojană pentru astfel de inovații, desigur tot atît de grave ca și cele încercate recent la Bayreuth, unde fiicele Rinului fumează lîngă o hidrocentrală, iar Wotan, în frac, în calitate de șef de concern, cîntă.

4. Evreul rătăcitor văzut de Eugène Sue

Glorie și anonimat

La prima vedere, a ajunge să te ocupi de un roman-foileton, gen atît de depășit astăzi, pare de un gust nu dintre cele mai nobile, cu atît mai mult cu cît, preocupați fiind să studiem viața unei teme cu perspectivele ei nelimitate, ne-am mărginit să investigăm mai mult operele perene. Dar, datorită naturii lucrării noastre, am cercetat și unele replici la temele de bază, precum și variante sub semnul istoricității: așa am procedat și la studiul miturilor lui Don Juan și Faust.

Ținînd seama de toate aceste altoiri care ne-au înfățișat o mai mare diversitate florală, ne-am trezit interesați de unele opere, chiar dacă ele nu s-au înscris în valori absolute.

Evreul rătăcitor, romanul lui Eugène Sue (1804—1857), este tocmai exemplul de operă care, deși a înflorit într-o singură epocă, merită și acum toată atenția; el a fost creat dintr-o stare de spirit a unui romantism agonizînd în politică — un instrument de luptă, adaptat în acest scop. El ne mai poate încă instrui, deoarece cuprinde o întreagă epocă, descrisă cu stilul combativ al meridionalului.

Două șiruri de vieți evoluează aici paralel: pe de o parte avatarurile existenței unei familii împrăștiate, duse de fluviul timpului, iar pe de altă parte — cuplul nemuritor al lui Ahasverus și al Irodiadei, care intervine ca un *refren* în existența familiei, avînd și funcția de prolog și epilog ale romanului. Acest rol unificator ne amintește de forma muzicală cu denumirea împrumutată de la cîntecul francez *rondeau*, caracterizat prin alternarea unor cuplete cu refrenul de bază: un prim argument că scriitorul Eugène Sue a putut convinge la vremea lui și prin forma deosebită dată ideilor sale. Exprimînd cu ușurință năzuințele unei bune părți a oamenilor vremii sale, el i-a

ajutat să-și lămurească aspirațiile confuze pe care le purtau cu dînșii, fără să falsifice realitatea socială a timpului. Cîteva momente din viața sa le socotim necesar a fi cunoscute:

Pe Eugène Sue îl vedem în plină ascensiune ca pe un fervent susținător al celei de-a doua Republici, care a ținut trei ani; el a luptat cu curaj atît din postul său de activist politic, cît și ca romancier popular[1]. Dar pînă atunci nu trebuie să ascundem că evoluția scriitorului, de la „legitimismul" monarhic din tinerețe la pretinsul socialism din *Misterele Parisului* (1842) și apoi la fourierismul autentic din *Evreul rătăcitor* (1844), constituie un exemplu de schimbare la față care conduce pe marii romantici francezi ai generației de la 1830 la regimul republican[2]. Felul aparte al evoluției contradictorii a lui Sue își are explicațiile sale. Puțin supravegheat de către tatăl său, medic al regelui — provenit din marea burghezie, cu pretenții aristocratice —, tînărul Marie-Joseph este trimis să reflecteze asupra conduitei sale în marina regală, rătăcind opt ani în aventură, pînă în Antile; scăpat de războaie, acumulă în schimb o mare ură contra societății și mediului, dar și o imensă compasiune față de cei mulți.

Devenind posesorul unei mari averi, el ajunse pentru un timp un *dandy* al saloanelor literare, adulat de femei în seratele de la ambasade. Revoluția din 1830 îl întîmpină nepregătit ideologic, fapt de care se vor servi adversarii săi politici de mai tîrziu[3]. De abia în deceniul următor Eugène își va manifesta totala sa ostilitate față de catolicism și monarhia absolută, pe măsură ce începe să aprofundeze istoria marelui secol. Astfel, după o viață cheltuită în plăceri, ruina sa iminentă va putea fi învinsă numai prin grăbirea ritmului creației.

---

[1] Datele privind portretul romancierului, cu numele său adevărat de Marie-Joseph Sue, sînt extrase după Pierre Chaunu — *Eugène Sue et la Seconde République*, Collection du centenaire de la Révolution de 1848, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

[2] La început adept al gînditorului francez Louis de Donald (1754—1840) — apărător ardent al principiilor monarhice și catolice —, Sue se alătură convingerilor sociologului Charles Fourier (1772—1837), șef al Școlii falansteriene. Atacarea structurilor economice și sociale ale regimului — ca urmare a luării puterii de către burghezie în iulie 1830 — s-a bazat pe solida doctrină fourieristă; acest sistem, despovărat de exagerările sale de către tînăra echipă *La Phalange* a făcut din „Moș Fourier" primul doctrinar al socialismului.

[3] „Legitimistul" Eugène Sue, în calitate de partizan al aripii Bourbonilor, interpretase Revoluția franceză ca fiind cea a „băutorilor de sînge", iar protestantismul fusese socotit de el drept doctrina „ce a spart frumoasa unitate a evului mediu" ...

Evoluția și rapida sa afirmare spre stînga vor fi ajutate și de necrezuta fecunditate a penei sale, ce a creat o nouă formă literară de comunicare, unică în secol: romanul-foileton. Acest nou gen era adresat publicului format din noile pături sociale: el va contribui la mărirea tirajelor presei zilnice, la accentuarea evoluției politice, dar și la gloria efemeră a romancierului. Literatura sa era muncă de vulgarizare politică și culturală, avînd darul să miște inimile prin anchetele operate în străfundurile societății, încurajat fiind de recunoștința celor umili ce-l urmăreau zi de zi. Descoperind în *La Phalange* tabloul idilic al fourierismului, Sue îl va propaga în masele încolțite de toți cei care compromiseseră libertatea și credința omului. Miile de pagini ale romanelor *Evreul rătăcitor* (1845) și *Martin, copilul găsit* (1847) vor fi devorate de milioanele de ochi avizi, silabisite sau doar ascultate de urechile atente ale primilor adepți ai socialismului. Prodigiosul difuzor al noului crez va denunța astfel toate relele în termeni care fac deja să ne gîndim la paginile cele mai vibrante ale *Capitalului*.

A urmat apoi prematurul sfîrșit al lui Eugène Sue, datorită neobositei sale activități din ce în ce mai secătuite și mai neinspirate[1].

Pălirea unui renume de artist s-a observat cu prisosință în vremurile tulburi, și multe valori au putut rămîne definitiv în conul de umbră fără ca ele să-și merite soarta. Căci, încercînd să pregătim bilanțul activității literare a lui Eugène Sue, ne vom convinge că el a posedat foc sacru și o mare energie creatoare, chiar fără ca tinerețea sa aventuroasă să-i permită să le cultive metodic; în schimb, acumulînd de timpuriu o vastă experiență socială, toată truda sa de mai tîrziu va rodi sub semnul istoricității, pendulînd constant între solicitările filosofice ale vremurilor romantice. Să ne gîndim la frămîntata viziune a idealismului istoric, cînd artiștii își propuneau lupta pentru redobîndirea unității primordiale pierdute, odată cu cucerirea drumului care duce la biruința spiritului universal — toate acestea prin aventurile istorice ale colectivității (dinamismul trepiedului Vico-Herder-Hegel)[2]. Pentru aceasta trebuia să posezi geniul goethean, hugolian sau wagnerian, ca din zonele obscure unde

[1] Dus aproape fără voia sa printre fruntașii Partidului Republican Democrat, Sue va fi rău servit de timiditatea sa de artist, avînd doar un rol de figurant în conclav. Pînă la urmă, eșecul va întîmpina pe romancier, împărțind în acest fel soarta luptătorilor pentru libertate și exilul voluntar, după ce va respinge grațierea ce i se oferise în două rînduri.

[2] Vera Călin — *Romantismul*, București, 1970, Edit. Univers.

are loc geneza artistică să poți face să țîșnească o perspectivă global echilibrată, mai ales cînd construcțiile se făureau la dimensiunile unor mituri. Căci istorismul romantic a lăsat multe îmbinări și impulsuri care par antagonice, de multe ori argumentul științific conciliindu-se mai mult sau mai puțin forțat cu predica religioasă. Nu numai în stilul aplecat spre largă accesibilitate al foiletonistului Sue vom întîlni în acele vremuri un *mesianism romantic*, impregnat de sugestii biblice, alături de ideile utopice la modă ale visătorilor Saint-Simon, Owen și Fourier. Erau zilele fierbinți ale patrioților exilați, ale martirilor „cauzelor sfinte", ale „apostolilor libertății". În rostirile de pe soclul autorității lor se putea citi un comportament elevat, ale cărui efecte trebuia să prindă și să capteze. Stilul lui Sue nu putea fi ca al lui Hugo, chiar dacă l-ar fi posedat, deoarece el se adresa — după cum am spus — unui anumit cititor și în alte circumstanțe. El folosea alegorii la nivelul celor mulți, și doar o astfel de licoare putea pătrunde pînă în adîncul sufletelor celor obidiți. Iar talentul de a ataca problemele sociale la zi făcea ca inima cititorilor să pulseze nerăbdătoare pînă a doua zi, cînd firul lecturii era reluat[1].

Nu numai stilul de exprimare va leza, din această cauză, urechile esteților din saloane, ci însuși gustul pentru o astfel de literatură. Dar gustul era cel burghez, care făcea tranziția de la clasicism la noul stil — gust ce s-a prelungit escaladînd pînă și o parte din secolul XX, odată cu preferința pentru melodrama lacrimogenă: acest gust devenise popular și reclama conflicte violente și sofisticate, pline de mașinații infernale și de deznodăminte spectaculoase. Mergînd pînă la sacrificarea adevărului istoric, nu trebuia să lipsească din fabulație copile inocente, travestiurile, conspirațiile sau mutațiile caracterologice din vîltoarea tuturor antagonismelor sociale[2].

Mobilul lui Sue era să convingă în pledoaria sa, avînd însă mereu grijă ca romanul pe care îl difuza cu atîta ușurință a scrisului să nu atingă un nivel scăzut.

[1] Problemele zilei erau: prostituția, exploatarea femeii, a copilului și a muncitorului; divorțul, duritatea și ineficiența legislației penitenciare, precum și tutelarea de către administrația bisericească a vieții statului. Astfel de titluri serveau la critica regimurilor trecute și bineînțeles și la cîștigarea unei popularități a scriitorului, care s-a răspîndit pînă în Rusia și America.

[2] Vera Călin — *ibidem*.

Dar și influențe mai nobile, la care s-a adăugat propria-i fantezie, au contribuit în unele din scrierile sale. Aceste date le vom evidenția odată cu analiza *Evreului rătăcitor*.

Realitate și mit

Proza lui Eugène Sue nu a cultivat numai melodramaticul cu stereotipiile sale: ea a dovedit noblețe atunci cînd, prin alternanță cu rostirea curentă, s-a exprimat „polifonic", uzînd de mai multe registre, chiar dacă unele emoții transmise nu erau autentice, iar azi ni se par puerile. Breșele fantasticului operate în real, apariția demonicului și a marilor pasiuni tenebroase — toate acestea pot fi socotite și înrîuriri ale *Școlii neogotice*, curent ce s-a răsfirat cu timpul în domenii multiple, dar și în zugrăvirea vieții citadine[1].

În ceea ce privește complexitatea evenimentelor și a unor acțiuni paralele, precum și îngemănarea lor, acestea sînt invenții ale romancierului, cu care se poate mîndri.

Să începem cu acțiunea din *Evreul rătăcitor:*

Ne aflăm în anul 1832, dată sortită să declanșeze stingerea unei familii franceze de origine semită ce durase 18 secole, care cu 150 de ani în urmă se bucura de prestigiul celui mai reprezentativ membru al ei, pictorul Marius de Rennepont.

> Bunicul lui Marius, afiliat Companiei iezuiților, și-a atras crunte persecuții cînd, după asasinarea lui Henric IV, trecuse cu familia la protestantism; tatăl lui Marius fu urmărit cu persecuții înzecite din partea iezuiților și scăpă ca prin minune de la o moarte violentă; la rîndul său, Marius își pierdu fiul în condiții misterioase, după care a suferit o condamnare pe viață ca eretic, odată cu confiscarea averii. Hotărît să renunțe la viață, Marius este sfătuit să-și împartă în familie banii ce-i mai rămăseseră, dar numai peste 150 de ani, timp în care vor fi valorificați prin plasamente; în felul acesta, urmașii săi vor putea trăi într-o singură familie, unită și prosperă, „în dragoste evanghelică". Ne aflăm în ziua reuniunii moștenitorilor; executorul testamentar așteaptă, în locuința lui Marius de Rennepont — sigilată de 150 de ani —, sosirea descendenților, înștiințați din tată în fiu printr-o medalie în care era gravată data evenimentului. Dar Compania iezuiților urmărise pe toate căile deposedarea de bunuri, precum și nimicirea urmașilor lui Marius, care se împrăștiaseră în toată lumea. Deși rămăseseră doar șapte descendenți, ei au fost îndepărtați la timp prin arestări și puneri sub interdicție, astfel că prin regizări rafinate nu va apărea la întîlnire decît preotul catolic misionar Gabriel Rennepont, însoțit de reprezentanții clerului de care depindea confesional. Deși Gabriel se grăbi să renunțe la moștenire în favoarea iezuiților, încheierea actelor a fost totuși amînată din cauza apariției unui nou moștenitor și a unui document suplimentar. Cearta pentru caseta de cedru ce conținea o sumă fabuloasă a degenerat apoi într-o luptă surdă de exterminare, provocînd victime de ambele părți, dar pînă la urmă aurul corupător va fi înghițit de molohul puterii iezuite. Gabriel, rămînînd ultimul supraviețuitor al familiei, va sfîrși în sărăcie și retras într-o îngerească seninătate. Casa unde s-a adjudecat moștenirea a fost apoi incendiată de către gardianul ei, din voința fostului proprietar.

Eugène Sue a avut în vedere în această parte a romanului său acea realitate, generatoare de conflicte, dintr-o familie dispersată și supusă tuturor vitregiilor sorții: un strămoș pregătise descendenților o moștenire imensă ce le-ar fi dat posibilitatea să viețuiască unificați într-o societate fondată pe baze noi. Această acțiune generoasă, dar eșuată, fusese a lui Marius Rennepont, însă ideea de bază se datora sfătuitorului său, Ahasverus, ajutat de către Irodiada[1]. Aici începe firul mitic, paralel cu cel realist al romanului. Intervențiile fantastice ale lui Ahasverus împreună cu aparițiile prin alternanță ale Irodiadei — ca variantă feminină a damnatului nemuritor — potențează tragicul povestirii; acest cuplu simbolic, înnobilat treptat prin durerea

[1] Școala neogotică, inițiată de Horace Walpole (1717—1767), Anne Radcliff (1764—1823) și Matthew Lewis (1775—1818), prin cultivarea supranaturalului și a macabrului a izbutit să influențeze beletristica engleză, americană, franceză și rusă.

[1] Irodiada a fost soția lui Irod Antipa, tetrarhul Galileei, fiul lui Irod cel Mare — autorul „uciderii pruncilor"; ea este personajul biblic care a cerut capul lui Ioan Botezătorul, prin fiica sa, Salomeea. În fabulația lui Eugène Sue, Irodiada este damnată la *nemurire*, cutreierînd pămîntul, întîlnindu-se anual pentru o clipă cu Ahasverus.

Irodiada a inspirat și pe Jules Massenet în opera sa *Hérodiade*, iar *Salomeea* — pe Oscar Wilde, al cărui libret a servit la opera expresionistă omonimă a lui Richard Strauss; Florent Schmitt a scris o remarcabilă *Tragedie a Salomeei.*

căinței, devenise de mult protectorul urgisiților săi descendenți, din care făcea parte și Marius.

Aflăm de existența și ursita lor chiar din *Prologul* narațiunii; îi vedem pe coasta de gheață a Oceanului polar, între cele două lumi, sub un cer violaceu, străpuns de un soare fără căldură. Odată pe secol, ca două planete care se apropie în revoluția lor, Ahasverus și Irodiada se întîlnesc, lăsînd urmele pe zăpadă ale unui mers ferm, egal, niciodată învins de uragan, pentru ca o forță invizibilă să îi îndrepte brusc în sens contrar. Făpturile lor, cîteodată apropiate la doi pași prin efectele mirajului gerului boreal, vor să fie despărțite pentru eternitate, fiecare înconjurînd în sens opus pămîntul, făcîndu-și semne din depărtare...

Marius a avut totdeauna cunoștință de existența celor doi damnați, dar fără să le afle vreodată obîrșia. Prezența lor este menționată în actul său testamentar; aici Marius scrie despre „sfaturile cuminți ale unui om pe care l-a venerat ca pe chipul unui sfînt", cu ajutorul căruia a izbutit să-și amîne împărțirea averii pînă la o suficientă fructificare. În același text putem citi cum testatorul a păstrat un cult pios și pentru „o femeie angelică", grație căreia a izbutit să-și salveze tatăl de la moarte. În cinstea acestor doi idoli, Marius a lucrat din memorie două mari portrete pe care le va lăsa adăpostite în „salonul roșu" al locuinței sale, ce va rămîne închisă timp de 150 de ani. Apariția damnaților va fi cînd evocată de martori, cînd înfățișată direct în fluxul povestirii. Să amintim doar de referințele însoțitorului celor două moștenitoare orfane cu privire la prezența lui Ahasverus pe cîmpul de luptă de la Waterloo, pansînd rana tatălui lor — sau la vizita făcută de acesta, peste 20 de ani, la mama lor — pe cînd ea se afla exilată în Siberia — pentru a-i preda medalia de înștiințare și vești din India, unde soțul ei lupta protejat de Irodiada...

Iată și evocări directe ale lui Ahasverus, de pe vremea cînd holera devasta întreaga populație a satelor și orașelor Franței: nu se mai zăreau în tîrguri decît lumini pîlpîitoare ce luau calea cimitirelor. Căci o mînă necruțătoare făcea ca damnatul să-și continue neîntrerupta rătăcire, semănînd în urmă nenorociri, și numai pe furiș să-și strecoare și ajutoarele. Ajuns între turnurile și domurile Parisului, el era împins impotriva firii sale să semene spectrul livid al molimei, depășind cu mult ceea ce izbutiseră să pustiască războaiele de pînă atunci.

Ne aflăm iarăși în ziua nodală a întîlnirii descendenților lui Marius pentru citirea testamentului. O mare surpriză provoacă cele două vechi portrete expuse în salon, care evocau inimoasele figuri ce interveniseră deseori în viața celor prezenți. Un moment dintre cele mai izbutite ale narațiunii rămîne apariția printre participanți a Irodiadei care, printr-un act suplimentar, căuta zadarnic să salveze imensa avere pregătită pentru acțiuni mai nobile. Atunci cînd banii vor intra definitiv în posesia părții adverse, vom întîlni pe damnata eternă printre ruinele mănăstirii Sf. Ioan, cerînd îndurare în fața statuii victimei sale; dar numai atunci ea va simți oboseala, în timp ce chipul ei, oglindit în apele izvorului ce șerpuia printre lespezi, îi va apărea pentru prima oară îmbătrînit. Acest semn al devenirii, figurat pe fața ei și anunțînd izbăvirea, îi va produce o imensă bucurie. Gîndurile i se vor împleti cu ale celuilalt călător etern, care-i simțea apropierea odată cu sosirea ceasului suprem al amîndurora; acest eveniment trebuia să se producă în curînd, căci dezmorțirea timpului care lega în nemurire pe cei doi damnați se petrecea după ce Gabriel — ultimul lor descendent — închisese ochii, lăsînd o imagine a supremei perfecțiuni morale, de misionar al Binelui. Tabloul final al romanului se încheie prin evocarea aceluiași cuplu mitic, gata să-și primească pacea eternă; albiți și cu figurile brăzdate de bătrînețe, Ahasverus și Irodiada ne apar sub lumina zorilor, profilați pe o perdea de caprifoi sălbatic.

Ultimele clipe terestre se consumă într-o comunicare de frate și soră, cu schimburi de cuvinte vagi și euforice, semănînd mare încredere într-un viitor mai bun și mai drept al oamenilor.

Așadar, firul mitic al acțiunii cuprinde viețile lui Ahasverus și Irodiada, născuți pe la începutul erei noastre și sfîrșiți puțin timp după anul 1832 — perioadă lungă, în care se desfășoară și traiul descendenților, cu toate avatarurile lor.

Luptă și utopie

Mesajul acestui roman este privit în enciclopedii ca o luptă acerbă dusă împotriva Companiei iezuiților. Este drept că în acțiunea multietajată a acestei scrieri militante, impresionantă ca

întindere în spațiu și timp, problema iezuiților consumă multă cerneală, ea devenind în cele din urmă personificarea răului în lume. Dar nu este mai puțin adevărat că, prin atacurile sale îndreptate împotriva acestei administrații pretins morale, romancierul a vrut să lanseze de fapt premisele nașterii unei societăți noi, bazate pe adevărata idee de Bine; el a văzut la vremea sa că tocmai sosise momentul care să înlesnească unele schimbări fundamentale în lume. Într-adevăr, entuziasmul său considera prezentul ca fiind propice schimbărilor de direcții în vederea dărîmărilor și refacerilor după alte planuri și cu brațele tuturor celor scăpați din apăsările clasei celor avuți. Marele senzitiv și utopist începuse să creadă în fraternitatea dintre înstărit și nevoiaș, în rolul caselor de ajutor bănesc, în schimbarea situației femeii în societate și a tuturor nevolnicilor. De aceea sîntem îndemnați să credem că în mesajele lui Eugène Sue rămîne valoroasă, în primul rînd, anunțarea zorilor unei adevărate schimbări la față a societății — și cu aceste orizonturi promițătoare vrem să începem comentariul nostru.

Pentru edificarea unei orînduiri mai bune decît vechile structuri economice și sociale ale vremii, Eugène Sue se gîndea la doctrina lui Charles Fourier, unde se găseau cele mai solide idei ale socialismului francez și din care avea să se inspire și Karl Marx. Dincolo de etichetările cam pripite ale unor sociologi dogmatici, sînt și acum multe de spus despre încărcătura de sens și adevăr ce transpare și astăzi din unele teze ale „socialiștilor utopici". Experimentările de altădată ale lui „Moș Fourier" au fost trecute prea cu ușurință pe seama nebulosului romantism, chiar dacă „falansterele" sale pretindeau regenerarea societății prin asociații spontane ale oamenilor de bine și prin colaborarea pașnică dintre clasele sociale[1].

Eugène Sue nu s-a dovedit a fi un om politic abil, ci iluminatul vulgarizator, difuzorul acelor idei generoase, care totuși la acea vreme nu puteau pătrunde în mintea tuturora. Ne-am obișnuit să percepem utopia numai în înțeles peiorativ, socotind-o mai ales forma de viață a artistului, fără totuși să ne lăsăm convinși că într-o creație oarecare ea este aceea care dictează saltul pe orice vreme, în special cînd vrem să depășim lîncezeala ce ne întunecă viața. Să ne amintim în acest sens de tragicul

[1] „Ne amintim cu dezgust pentru vremurile trăite de noi, atunci cînd statuia lui Charles Fourier a fost topită de nemți pentru făurirea tunurilor — trist omagiu pentru cel ce lansase o strategie revoluționară a epocii moderne, mai mult sau mai puțin utopică" (Mihnea Gheorghiu).

Faptei, născute între posibil și imposibil, în care s-a zbătut eroul lui Goethe din cosmopeea sa, întretăiată cu atîta ardoare de ireal și real, ca avansuri spre cunoaștere — decantabilă în invenții și descoperiri.

Aici intervine alegoria unui roman cu tendința să înfățișeze lupta binelui cu răul, încercarea meticuloasă a unor schimbări, opreliștile și amînarea ivirii unor zori pentru viitor. Să urmărim pe eroul mitic Ahasverus, cizmarul din Ierusalim, cu cîtă suferință îndură traversarea istoriei celor 18 secole, văzînd cum cei puternici poruncesc trudnicilor să pășească mereu spre nesfîrșitul calvar, astfel cum a poruncit și el în trecut, din *neștiință*. Acum el nu dorește decît ca ultimii săi descendenți să-și unească inimile caritabile pentru a lucra la fericirea viitoare a umanității.

Numai astfel ei vor învinge pe „falșii preoți" care au îndrăznit să declare că săracul este pe vecie hărăzit chinurilor acestei lumi. O reușită care va da roade — gîndește Ahasverus — este să ajute pe Marius Rennepont la crearea în viitor a unei asociații bazate pe fraternitate, reunind tot ceea ce puternicii divid. Astfel, prin faimosul testament al lui Marius, s-a acumulat o mare avere pentru ca descendenții săi, organizați în acest mod, să se bucure prin forță, inteligență, frumusețe și geniu de splendorile lumii și de partea meritată a abundenței ce ne înconjură. „Cîte lucruri mari de încercat — scrie textual Marius —, cîte magnifice exemple de dat lumii prin practică efectivă! Ce irezistibil elan către bine va putea imprima umanității întregi o familie grupată, dispunînd de astfel de mijloace de acțiune!... Ai mei vor putea să opună o operă de lumină, de expansiune a libertății, față de cea a tenebrelor, de oprimare și despotism".

Dar planul nu a reușit. Cauza eșecului să fi fost datorită numai unei lupte inegale cu forțele răului — cele atît de aprig sancționate de către autor? Credem că nu numai din această cauză. Căci puterea strălucitoare a aurului, acumulat în caseta de lemn de cedru a credinciosului ei păzitor, aparținea unui *capital* ce ascundea germenii fatidici ai luptei pentru dominație într-un nou tip de sclavie și nicidecum pe cei ai liniștii, ai fraternității și ai egalității mult visate. Dealtfel, după cum rezultă din roman, înzestrarea unei familii cu un mare belșug de aur, dobîndit fără meritul muncii, nu a putut surîde lui Gabriel Rennepont — sufletul cel mai curat dintre toți descendenții lui Ahasverus; iscălind actul de renunțare la moștenire, el a lăsat iezuiților capitalul cu ajutorul căruia aceștia aveau să se macine pînă la exterminare, act care s-a și consumat după o lege ineluctabilă. În cele din urmă, însuși Ahasverus va întrezări întreaga

zădărnicie a efortului său: cuvintele profetice vor fi rostite de romacier prin glasul împăcat al celor doi eroi mitici, în *Epilogul* romanului:

— „Vezi tu, frate, la răsărit, acea lumină purpurie care încetul cu încetul cuprinde cerul? Tot așa se va ridica în curînd soarele noii emancipări, emanciparea păcii sfinte, sănătoase și fecunde, răspîndind lumina sa în lume, căldura vieții asemănătoare astrului ce va străluci în curînd pe cer!“ ...

— „Da, soră, o simt... Vom închide liniștiți ochii, văzînd cel puțin aceste zile eliberatoare, zi frumoasă ca aceasta ce acum se naște ....

Da, se apropie sfîrșitul domniei acestor farisei moderni, a acestor falși preoți care sprijină nemiloși pe cel tare contra celui slab, îndrăznind să susțină în fața nesecatei comori a creațiunii că omul a fost creat pentru lacrimi, pentru mizerie și nefericire“ ...

Și acum vom încerca, în cele ce urmează, să analizăm rolul Companiei iezuiților în romanul *Evreul rătăcitor*[1].

Atacurile fățișe ale lui Eugène Sue contra politicii subterane a acestui ordin bisericesc, care a căutat să înăbușe ideile progresiste în ascensiune, au fost — după cum singur o mărturisește — cinstite, conștiincioase și sincere.

În testamentul lui Marius Rennepont, autorul își expune în rezumat părerea despre organizația care a inventat Inchiziția:

„Compania iezuiților a fost fondată din scopul detestabil de a aneantiza, printr-o educație omucidă, orice voință de gîndire, libertate, inteligență, ca să livreze popoarele abrutizate și dezarmate regilor despotici, urmînd ca ea să-i domine la rîndul său prin propriii ei confesori“.

[1] Ordin religios fundat de către Ignace de Loyola în 1554 pentru convertirea ereticilor și pentru servirea religiei catolice. Ordin mai mult militant decît contemplativ, adaugă celor trei îndatoriri monastice (sărăcie, ascultare, castitate) neclintit atașament pentru papă. Foarte puternic ierarhizați, ei se împart în *novici, coadjutori spirituali, profeși* și sînt guvernați de către un *general*. În Franța au avut drept adversari parlamentul și universitatea; cu toate acestea, sub Ludovic XIV ei au exercitat o considerabilă influență. Ordinul a fost expulzat din Portugalia în 1759, iar din Franța, pe rînd, în 1762, 1880, 1901. Pentru un moment suprimat de către Clement XIV în 1773, ordinul a fost restabilit de către Pius VII în 1811. Codul organic al Companiei iezuiților a fost celebra carte denumită *Constituțiile Iezuiților*, redactată de către fondatorul Ordinului în 1540 *(Petit Larousse illustré)*.

Dar Eugène Sue se folosește în argumentările sale nu numai de eroii lui, ci intervine cu documente extrase din lucrările unor cercetători notorii și probi ai epocii, care, prin studiile lor amănunțite și documentate, caută să dezvăluie adevărul prin înfierarea funestelor lor teorii[1]. Sînt de asemenea reproduse date cu privire la arhiva lor, centralizată la Roma, pentru informarea zilnică a *generalului* Companiei. Relatările sînt din partea unuia care a văzut acest repertoriu[2]. Aprecieri suplimentare despre legislația și corespondența legată de evoluția întregii sale doctrine reies și din următorul comentariu, reprodus în roman:

„... Citind regulile Ordinului iezuiților, sub titlul: *„De formula scribendi“*, te impresionează numărul de informații și de registre de tot felul, conservate în arhivele Companiei. Este o poliție infinit mai vastă și mai informată, cum n-a fost niciodată cea a vreunui stat. Guvernul Veneției se găsea depășit de către iezuiți; cînd i-a izgonit în 1606, a pus stăpînire peste toate hîrtiile lor și le-a reproșat „marea și penibila lor curiozitate“. Această poliție, această inchiziție secretă, dusă la un atare grad de perfecțiune, face să se înțeleagă toată puterea unei guvernări atît de bine instruite, atît de perseverente în proiectele sale, atît de puternice prin unitate și — cum spun Constituțiile ei — prin unirea membrilor ei. Se înțelege fără greutate ce forță imensă culege guvernul din această organizație și în ce mod generalul iezuiților spunea ducelui de Brissac... „din această încăpere, domnule, guvernez nu numai Parisul, ci și China: nu numai China: lumea întreagă, fără ca nimeni să știe cum se poate face așa ceva“[3].

Ne oprim aici, deoarece pare evidentă evoluția acestei organizații care a izbutit să controleze libertatea conștiinței prin Inchiziție sub toate formele posibile, devenind la un moment dat chiar o putere suprastatală.

[1] Michel Dupin l'ainé, Jules Michelet, Edgar Quinet, Victor Génin, Comte de Saint-Priest — *Compagnie des Jésuites*, Paris, 18.....

[2] În aceste registre imense sînt înscrise numele tuturor iezuiților, ale tuturor afiliaților și oamenilor puternici, simpatizanți sau dușmani, cu care au legături. Comportarea unei femei decăzute, greșelile unui om de stat sînt povestite în această carte cu o imparțialitate rece. Redactată în scop utilitar, știrile sînt exacte. Cînd este nevoie să se acționeze asupra unui individ, se deschide cartea și imediat se află viața, caracterul, calitățile și defectele (din *Scrisori către Cler* de Victor Libri, membru al Institutului).

[3] *Les Constitutions des Jésuites, avec les Déclarations, texte latin d'après l'édition de Prague*, Paris, 1834.

Comentariile noastre au urmărit doar tonul și documentele utilizate de romancier în *Evreul rătăcitor;* ele demonstrează în întregime concepția sa despre lume, prezentă și în alte romane: în toată activitatea sa „melioristă" el dă viață cu curaj utopiei timpurilor trăite.

Scrierile sale încărcate depășesc tradiția rigorii și a discreției, dar tocmai prin discursul lor stufos, ele caută să convingă.

O vădită influență suplimentară o îndură Eugène Sue de la Sir Walter Scott (1771—1832), la care istoria apare ca o realitate fundamentală, generatoare de conflicte sociale și psihologice, iar violența coloritului local, spectaculosul, succesiunea dinamică a luptelor zugrăvesc pe învins ca pe un viitor învingător.

O astfel de viziune ce înglobează fabulosul pînă în zarișteа Absolutului, pe care romancierul caută să-l preludieze, devine pentru un moment torentul ce te învăluie atingînd cosmicul și geologicul deopotrivă. Pentru un roman-foileton socotim că Eugène Sue a realizat mult.

5. Damnații zădărniciei

Boala secolului

Asemănări ca în romantism nu au existat mai multe atitudini contradictorii care să se succeadă logic sau să meargă sfidător în paralel, purtîndu-și fiecare drapelele, pentru ca apoi să se împerecheze, defilînd împreună. Să ne închipuim un ocean învolburat în care doi curenți circulă în voie, unul cald și altul rece, fiecare închipuind cîte „un adevăr", dar cu valorificări net diferite sub unghiul perspectivei sociale și filosofice.

Curentul cald ar reprezenta *afirmarea voinței;* asistăm la reconsiderarea titanismului și a demonismului, la o nouă ceartă cu zeii, la răsturnarea valorilor crescute anarhic, urmată de inerente sacrificii, cruzimi sau înfrîngeri, ca și de contrarevoluții sau „chemări la ordine".

Curentul rece ar reprezenta *negarea voinței* — acea tonalitate decepționistă, consecutivă promulgării inutilității oricărui efort, într-un orizont fără speranță; această apatie înmănunchea diferite surse, precum iluzii spulberate sau reacții violente ale unei sensibilități rănite de atitudinea unor categorii sociale revolute. Căci paralel cu titanul care provoca Cerul, în curentul rece apărea titanul cu o sensibilitate aparte, care suferea ultragiul unei societăți corupte sau lipsite de aderență la aspirațiile sale; din contactul lor apăreau plictiseala, refuzul participării la viață, depravarea și obsesia sterilității, adică se năștea omul de prisos. La început își făcea loc „moda" melancoliei, apoi se instala deznădejdea, cu întreg cortegiul ei de neliniști nelămurite, atracție către evaziune, crepuscul și neant...

Cu aceasta am luat cunoștință de boala secolului din veacul trecut, de acel *mal du siècle* sau *Weltschmerz,* unde s-au manifestat tragic seismicitățile voinței, generînd în societate starea

de revoluție alături de cea a apatiei. Sub zodia unui astfel de fundal, artistul trebuia să opteze potrivit viziunii sale proprii.

Astfel, analizînd variațiunile pe tema legendei lui Ahasverus, am putut lua cunoștință de tonul solemn și profetic al mesianismului unor Edgar Quinet sau Eugène Sue, eroul lor devenind „meliorist" și răscumpărător de păcate. Dar era firesc să conviețuiască paralel și un Ahasverus decepționist, aflat sub curentul anistoric și considerînd fața lumii drept deșertăciune, și aceasta fără ca grandoarea stilului romantic să se dezică într-un fel. Căci pe parcursul existenței sale nesfîrșite — spune povestea — Ahasverus a fost încercat de mai multe sentimente tragice, pe lîngă remușcările pentru greșeala săvîrșită; unul dintre cele mai chinuitoare a fost și *sentimentul zădărniciei*, pe care a fost nevoit să-l îndure zi de zi, privind panorama evenimentelor ce i s-au perindat de-a lungul secolelor. Ca unul ce s-a chinuit să îndure zădărnicia, damnatul în eternitate a devenit și un nou Sisif — acea făptură izgonită într-o perpetuă ispășire pentru *trăirea de prisos* a trudei omenești, cu deosebire că aceasta se consuma nu prin acțiuni repetate într-un cadru limitat, ci printr-o nesfîrșită schimbare de orizonturi în registrul infinitului[1]. Ideea întreprinderii unui periplu inutil va apărea proiectată din mit în realitate ori de cîte ori un muritor va deveni martorul decalajului perpetuu dintre dorință și realizare, dintre speranță și amăgire.

Felul cum a izbutit un artist contaminat de *morbul veacului* să redea această variantă de poveste fără integrarea sa în dinamismul tonic al istoriei a depins de privirea sa speculativă și de tonul său inimitabil. Secretele evadărilor acestor *damnați la zădărnicie*, care au izbutit să-și suporte traiul prin stimularea propriei fantezii, se pot descoperi în toată literatura romantică[2].

Răsfoind arhiva literaturii inspirate din legenda damnatului la nemurire, vom putea descoperi numeroase prelucrări îm-

[1] Edgar Papu — *Evoluția și formele genului liric*, București, 1968, Edit. Tineretului.

[2] Ieșirile din sine, adevărate eliberări vremelnice din captivitatea terestră, sînt prezente în romantism nu numai prin evadările pe firul timpului, prin amintiri și anticipații, dar și prin cele pe diversele spații — geografic sau cosmic; amintim, pe lîngă evadările din alte registre de viață, și pe cele din captivitatea nemuririi, prin rîvnirea la vremelnicie. Dealtfel, în această ipostază, pînă și actul iubirii poate fi socotit printre tentativele de evadare, prin asimilare cu cel al visului, al eliberării sau al transei. Dintre evadările specifice se socotesc și cele consumate înăuntrul eului, cum sînt cele legate de *aventura cunoașterii*, pe care am întîlnit-o și la Faust înainte de a fi fost vizitat de către Mefisto.

bibate de dezamăgire, deși de multe ori tragismul lor nu va apărea în stare genuină, lăsînd valențe libere pentru luminile speranței sau pentru sclipirile etice.

Astfel, în scrierea *Noul Ahasverus* (1818) a lui Adalbert de Chamisso, ni se înfățișează doar fluxul infinit al unei istorii imaginare, încărcată de mișcarea popoarelor și a credințelor sale, și prezentată într-o perspectivă psihologizantă a lumii, pe care călătorul, de astă dată imobil, o contemplă în efemeritatea locurilor și a clipelor[1]. Sporul către valorificarea caracterelor îl vom afla în drama *Evreul rătăcitor* (1847) a lui Hans Christian Andersen (1805—1875), în poemul dramatic cu același nume al lui Frederic Paludan-Müller, precum și în *Cîntecul Evreului rătăcitor* (1800) de William Wordsworth (1770—1850). Fragmentul liric al lui Eduard von Schenk contrastează cu narațiunile evocatoare din *Ahasverus la Roma* (1866) ale austriacului Robert Hamerling (1830—1899).

Menționăm în continuare și alte opere valoroase în care descoperim reminiscențe tematice; eroii lor sînt oarecum asemănători, dar apar în alte spații.

Astfel, în paginile celebrului poem filosofic *Demonul* de Mihail Lermontov (1814—1841) există apropieri certe de mesajul ce ne preocupă, înfățișîndu-ni-se destinul romantic al damnatului inadaptabil și dezamăgit. Un mare poet care ilustrează o bună parte a secolului trecut rămîne Johann Christian Friedrich Hölderlin, revendicat și ca precursor al vremurilor noastre în ilustrarea dezrădăcinării: caratele operei sale *Hyperion* (1797—1799) se pot decela în însăși ursita autorului, posesor din naștere al unor impulsuri ce-l goneau în vagabondajul său fizic și spiritual de multe ori în miez de noapte[2]. În aceeași categorie de scrieri semnalăm pe *Halle și Ierusalim* de Achim von Arnim (1781—1831), prezența fantomatică a echipajului Olandezului zburător în nuvela *Manuscris găsit într-o sticlă* de Edgar Allan Poe

[1] Pe numele său adevărat Louis-Charles-Adelaïde Chamisso de Boncourt (1781—1838), scriitorul german de origine franceză își va cîștiga celebritatea doar prin romanul *Peter Schlemihl* (1814), datorită genului fantastic diversificat, precum și ingenioaselor sale reminiscențe din unele teme faustice, cărora le-a conferit sensuri noi.

[2] Venit pe lume cu tare psihice, greu adaptat la o existență omenească, Hölderlin (1770—1843) a pășit în viață sfidînd totuși primejdiile, în căutarea vană a idealului antichității. Recomandăm scrisul său luminat interior de o mare expresivitate muzicală, în ciuda minții sale obnubilate vreme de 40 de ani. Dînd tot timpul dovezi de o zguduitoare sensibilitate, el va izbuti în clipele lucide să înmănuncheze în opera lui toate dimensiunile universului său interior.

(1809—1849), precum și romanul *Melmoth* (1820) al lui Charles-Robert Maturin, care cuprinde reminiscențe tipologice și unele tente vădite ale Școlii neogotice engleze.

În toate titlurile enumerate mai sus trebuie să semnalăm necontenit prezența unui numitor comun. El este liantul tuturor acestor scrieri ce ilustrează cadența timpului în care au fost gîndite: este vorba de *afirmarea și negarea voinței* — noțiuni care, pentru înaintarea în scrierea noastră, ne îndeamnă să zăbovim puțin și în spațiul gîndirii părintelui *voluntarismului*, Arthur Schopenhauer (1788—1860). Oprirea noastră pe acest tărîm o socotim necesară și pentru a lua act de ceea ce a rămas meritoriu și ce anume este contestat în opera sa, precum și de influența lui hotărîtoare asupra genezei unor capodopere muzicale ce le vom semnala la momentul potrivit.

Despre primatul voinței

Încercînd în cîteva pagini să înfățișăm pe cel ce a introdus termenul de *pesimism* în cultură, este absolut necesar să începem cu schițarea portretului său psihomoral, însoțit de cîteva date biografice.

Descendent dintr-un tată psihopat, bănuit de sinucidere, și o mamă cu o mare sete de viață, Schopenhauer — de o urîțenie neobișnuită — era convins că nu se poate trăi „în lumea în care se trezise fără să știe și fără să vrea" decît cu multă prudență și cu multă pază. Se simțea veșnic amenințat de tîlhari și de molime, pentru care purta mereu asupra sa două pistoale și un pahar curat de băut apă. Deși familia dispunea de o avere considerabilă, viața sa a însumat numai eșecuri. După pierderea tatălui, el s-a simțit multă vreme dator să-i respecte dorința, continuînd să lucreze în comerț, față de care simțea cea mai mare repulsie. La nouăsprezece ani s-a decis să-și continue studiile, și după șase ani își luă doctoratul în filosofie, după ce a trecut prin medicină, nenumărate biblioteci și tot atîtea îndoieli. Vizitîndu-și la Weimar pe cultivata sa mamă, filosofului îi displăcu salonul ei literar, frecventat regulat și de către Goethe; întrevăzînd ruina și mizeria prin mama sa prea cheltuitoare, fiul se grăbi să se asigure de partea lui de avere, pe care a început apoi să o piardă pe etape, din cauza unor plasamente fără de noroc. După ce tînărul filosof obține dreptul de a ține prelegeri la Universitate, renunță la scurt timp, din lipsă de auditori.

Știri din ce în ce mai rele va primi filosoful cu privire la soarta primului volum al operei sale capitale *Lumea ca voință și reprezentare;* dealtfel, după zece ani de la apariție, editorul va fi nevoit să vîndă o bună parte din exemplare sub formă de maculatură, pentru a-și descongestiona magazia.

Terminînd acest mic și sumbru tablou, observăm că el nu poate explica întru totul instalarea pesimismului la un intelectual fin, care a avut totdeauna viața asigurată prin rente îndestulătoare, chiar dacă nemulțumirea sa am pune-o și pe socoteala realității germane a timpului, dominată de o morală filistină, întreținută de burghezia înclinată la compromisuri cu aristocrația. A opune bogăția multicoloră a fenomenelor vieții unei „trepte superioare a existenței" constînd din ascеză, resemnare și claustrare totală, iar la baza teoriei cunoașterii, la obiectivarea lumii fenomenale, a admite doar ideile platoniciene — aceasta reprezenta o conversiune acceptată de filosof, datorită unor forțe interioare și exterioare mult mai greu de descifrat[1].

Un comentariu al doctrinei lui Schopenhauer este la fel de dificil, deoarece lupta dintre opinii încă nu s-a stins. În cadrul Școlii de la Frankfurt, reprezentate prin Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, s-a încercat să se exalte acest gînditor solitar și dărîmător de idoli, socotindu-l un precursor al gîndirii contemporane și reabilitîndu-l în primul rînd pentru următoarele sale atitudini, neconformiste în raport cu glorificatul său contemporan Hegel. Schopenhauer avea necontenit în vedere:

— Combaterea cu indignare a celui care punea la temelia lumii abstracții și fantasme în locul certitudinilor intuitive, sacrificînd realitatea empirică în favoarea reprezentării optimiste a „ideii";

[1] Nimic concludent nu se poate stabili între doctrina și viața personală a unui gînditor. Rareori se întîmplă ca dispoziția afectivă constituțională să fie oglindită și în gîndire, cum a fost cazul la Gottfried Leibniz (1646—1716): de tip euforic, el a fost de timpuriu cooptat în serviciul unui principe elector, reușind — în diverse însărcinări publice — să intre în contact cu cele mai însemnate personalități ale timpului. Mereu bine dispus, nimic nu l-a putut tulbura; este considerat ca reprezentantul optimismului în filosofie.

Iată și cazuri contradictorii:

Auguste Comte (1798—1857), deși a fost lovit de viață și era un nevrozat, a ocolit idealismul, îndreptîndu-se spre pozitivism; Ludwig Feuerbach (1804—1872), deși de formație teologică, avînd căile barate spre Universitate, a ocolit și el filosofia idealistă; Eugen Dühring (1833—1921), fără noroc și chinuit fizicește (a lucrat orb jumătate de veac), s-a orientat către materialismul mecanicist, însuflețit de optimism, cu intenții de reformator socialist.

— Păstrarea unei poziții lipsite de prejudecată față de stat, tendința de desacralizare a lumii și ruptura salutară cu optimismul „idealismului absolut", în spiritul bunei tradiții luministe;

— Negarea dialecticii contradicțiilor soluționate pozitiv în final, ca dimensiuni fundamentale ale realității;

— Refuzul împăcării optimiste a disarmoniilor lumii prin intervenția providențială a unor forțe enigmatice;

— Scoaterea la suprafață a turpitudinilor și a ideilor egoiste ascunse în adîncurile mișcării istorice;

— Apropierea sa de contemporanii Feuerbach și Marx, prin critica idealismului postkantian[1].

Dar în ce măsură concepția „lipsită de prejudecată" asupra lumii era fundată la filosoful Schopenhauer?

Știm că în romantism exista o *filosofie a elementarului,* care deschidea obloanele către ultimele principii, omițînd cu grijă realitatea tuturor relativităților fără consistență ale unor fapte, raporturi, contingențe. Astfel, izvorul veșnic al stihiilor lumii la Fichte este „eul", la Schelling „absolutul", la Hegel „ideea", iar la Schopenhauer „voința"[2].

Ce însemna *voința* pentru filosoful nostru? Un macroproces alcătuind întregul complex de porniri, de instincte, sentimente și tendințe, de hotărîri și dorințe — toate întrunind partea afectivă a vieții sufletești. Concluzia sa intuitivă era că, în această totalitate, rolul cel mare îl joacă elementul volițional-afectiv și nicidecum cel rațional, pentru ca, printr-o extrapolare efectuată la natura organică și anorganică, filosoful să opună *Rațiunii,* ca factor cosmic, *Voința.* Prin „primatul voinței", Schopenhauer înțelegea, așadar, independența voinței față de inteligență și dependența inteligenței de voință... Dar odată cu antropomorfizarea lumii — prin extinderea Voinței în Cosmos — s-au produs multiple schimbări la față, întronîndu-se în metafizica lui Schopenhauer o întinsă zonă de umbră:

— Egoismul, definit ca manifestare a voinței de a trăi, devine legea supremă a existenței; el constituie arma împotriva progresului, a optimismului și a meliorismului istoric;

[1] N. Tertulian — Studiu introductiv la *A. Schopenhauer, Studii de estetică;* traducere și note de G. Tănăsescu, București, 1974, Edit. științifică.

[2] Lucian Blaga — *Fețele unui veac,* în *Zări și etape,* București, 1968, Edit. pentru literatură.

— Transformările și metamorfozele la care omul supune lumea fenomenală ce cuprinde istoria cu lanțul cauzelor și efectelor, al mișcării și devenirii rămîn fără priză asupra tiparelor voinței;

— Omul nu se poate considera constructorul propriei sale existențe prin modificarea și ameliorarea datelor primordiale, caracterul său fiind un dat extratemporal al voinței;

— Dacă Hegel consideră certă descoperirea esenței lucrurilor prin intermediul științei, Schopenhauer ne trimite la *creațiile artistice,* singurele manifestări ce pot pătrunde în prototipurile eterne ale lumii;

— Dacă Hegel identifică mersul istoriei cu desfășurarea victorioasă a „spiritului universal", Schopenhauer ne dă antidotul împotriva acestui triumfalism, prin etica renunțării, a ascezei și a retragerii pesimiste, refuzînd lupta împotriva răului în lume[1].

La severa etică schopenhaueriană, precum și la ideile estetice ce au fost permanent în atenția filosofului vom găsi prilejul să revenim.

Despre modelarea rațiunii

Din unele semințe de formă mai ciudată pot ieși flori superbe; tot astfel, din concepția filosofică a lui Schopenhauer au putut rodi în cultură adevărate capodopere artistice, mai ales muzicale, dar și polemici acerbe. Căci concepția filosofului pesimist nega, prin opoziție hotărîtă, dialectica ideilor unei „Rațiuni cosmice", puse pînă atunci de către Hegel la temelia progresului omenirii. Dar pînă a se face resimțită *doctrina voluntaristă,* potrivit căreia voința nu se poate supune niciodată inteligenței, virtuțile *factorului rațional* au continuat să fie impuse, la jumătatea veacului XIX, de către autoritatea crescîndă a lui Auguste Comte. În schimb, Herbert Spencer se va opune lui Auguste Comte, afirmînd că „ideile nu guvernează, nici nu răscolesc lumea; ele servesc numai de călăuză sentimentelor care o guvernează și o răscolesc[2].

[1] N. Tertulian — *ibidem.*

[2] P. P. Negulescu — *Destinul Omenirii, vol. IV,* București, 1944, Edit. Cugetarea.

În același timp, gînditorul francez Antoine Cournot se întreba dacă nu există în Natură nimic mai bun decît Rațiunea[1]. El ne răspundea că există într-adevăr caritatea, devotamentul, onoarea și dragostea sub toate formele ei. Acestea sînt însușiri, atitudini și sentimente pe care Rațiunea le poate face să slăbească progresiv, prin spectaculoasa ei dezvoltare. În felul acesta — ne asigură gînditorul francez — „ne putem aștepta la apariția unei omeniri fără suflet", atîta timp cît exemplele istorice ne arată că în mersul spre progres al societății există într-un fel și germenul *decadenței culturii*, ce duce la scăderea spiritualității. Căci tot din istorie știm cum inteligența este cea care descoperă legile Naturii, punîndu-le în slujba omului, și că nu numai utilizarea lor în mod criminal poate provoca dezastre, ci și cupiditatea și venalitatea celor avuți[2].

Toate opiniile enunțate mai sus au întîmpinat desigur obiecții sub multe forme și din multe direcții, dar tematica în discuție avea un aer comun cu gîndirea unui Schopenhauer suspicios și mai puțin iconoclast.

Abia prin cercetările moderne ale psihologiei s-a dovedit că, alături de drepturile ce-i revin rațiunii, afectivitatea este aceea care deține rolul de a impulsiona tendințele volitive de punere în mișcare a motorului activității omenești; de asemenea, rolul afectivității este dublat și de funcțiunea de *frînare* a rațiunii. Prin intervenția ei în societate, afectivitatea capătă o mare *putere modelatoare* în viața de toate zilele, *factorii inhibitori* asupra rațiunii dezvoltîndu-se în decursul istoriei de la simplul instinct de apărare la un produs al experienței individuale, contribuind la progresul omenirii, dar și la unele anomalii.

Dintre factorii inhibitori, și deci modelatori ai rațiunii umane, durerea pare să fie cea mai importantă în frînarea inteligenței umane, acțiune care nu a fost scutită de unele exagerări[3].

[1] Antoine Cournot (1801—1877), savant matematician preocupat de probleme sociale și filosofice, autorul lucrărilor *Essai sur les fondements de nos connaissances* și *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales* (1861). Doctrina sa este citată din P. P. Negulescu — *ibidem*.

[2] Alături de Antoine Cournot, americanul Lewis Mumfort — gînditor contemporan preocupat de destinul omului — ne vorbește de era roboților, ce poate duce la deznodămîntul apocaliptic al dezvoltării societății (*apud* Alexandru Tănase — *Introducere în Filosofia Culturii*, București, Edit. Științifică, 1968.

[3] Dintre factorii inhibitori ai rațiunii se pot cita — alături de durere — și unele emoții și sentimente puternice, cum sînt memoria afectivă, teama, dezgustul, rușinea, precum și altele. Durerea ca factor inhibitor lucrează asupra subiectului imediat și direct, prelungindu-i acțiunea sub

Pentru o mai bună înțelegere a schimbării treptate a modului de gîndire și de activitate omenească datorite modelării operate inhibitiv, este neapărat necesar să ne oprim cîteva momente la mitul oriental al lui Buda, întemeietorul celui mai răspîndit cult al *renunțării*.

Născut în palatul unei familii domnitoare — spune tradiția — tatăl său s-a străduit să crească pe micul prinț cu dragoste față de darurile acestei lumi, pentru a-l pregăti la cucerirea ei. În vederea acestui țel, i-a construit trei palate pentru fiecare anotimp al anului, l-a pus să privească dansurile și să asculte cîntecele unor femei grațioase, i-a destinat și o prințesă de o răpitoare frumusețe, care să-i insufle și îndatoririle acaparatoare de părinte — izolîndu-l astfel în grădinile feerice ale palatelor de aspectele sumbre și mizerabile ale vieții. Totuși, în cele trei plimbări făcute cu trăsura sa de aur, i-a fost dat să se încrucișeze pe rînd cu un bătrîn gîrbovit de ani și cu fața brăzdată, apoi cu un bolnav încă tînăr, zguduit de friguri, și la urmă cu un cadavru plin de viermi, zăcînd la o margine de drum. Întrebînd, îngrozit de fiecare dată, pe conducătorul trăsurii cine puteau fi acele jalnice arătări, i s-a răspuns pe rînd că ele reprezentau decăderea omului odată cu înaintarea sa în vîrstă, apoi boala ce poate lovi oricînd pe oricine și, în sfîrșit, sosirea morții ce nu poate ocoli nici pe cel mai fericit dintre oameni. De fiecare dată, după șocurile primite la aceste spectacole lumești, tînărul prinț, cuprins de melancolie, se retrăgea în singurătatea palatelor, frămîntîndu-se în ce măsură viața sa mai putea fi necesară și mai putea fi trăită. Dar după cea de-a treia plimbare, el și-a părăsit palatele încărcate de deliciile ce-l așteptau zi și noapte, retrăgîndu-se la umbra pădurilor și în pustietatea munților, ferit de vaietul durerilor ce pîrjoleau lumea. Așa a devenit nobilul prinț un *bodhisatva* — „un om care era pe cale de a se deștepta și de a înțelege" —, pentru ca să ajungă în cele din urmă un *buddha*, „un om care s-a deșteptat și a înțeles"[1].

Pînă aici, din povestea vieții lui Buda se poate ușor observa cum afectivitatea, prin rolul ei inhibitor, a modelat rațiunea sa dominantă și nepăsătoare, născînd *mila* printr-o experiență individuală; acest sentiment se va generaliza printr-un mecanism

formă inconștientă și de durată, dominînd mecanismul sufletesc cu tenacitate. Prin extinderea noțiunii, durerea poate să semnifice: lipsa, singurătatea, umilința, mila ș.a. — care pot ajunge la rezultate negative, în funcție de terenul celui care le îndură (P. P. Negulescu — *op. cit.*).

[1] Hillebrandt — *Buddhas Leben*, 1935.

psihosocial, apărînd şi la un şir de alte popoare. Obstacolul vieţii sale, care i-a schimbat calea — spun comentatorii mitului —, a fost întîlnirea cu *durerea lumii înconjurătoare*, relevată orişicui, dar care nu a reuşit să vibreze decît în sufletul deosebit al unui om ca Buda din legendă.

După o sihăstrie severă, au urmat 44 de ani de apostolat în diverse regiuni ale Indiei, unde fostul prinţ şi-a impus cunoscutul său sistem de asceză şi renunţare. După moartea sa, Buda va fi adorat ca un om, deoarece în doctrina budistă nu a existat divinitate, practicîndu-se un „cult ateist". S-a deschis astfel adepţilor calea de a scăpa de durerile lumii prin stingerea setei de viaţă şi renunţarea completă la bucuriile ei. Iată cum durerea, ca factor inhibitor al raţiunii, a condus către Bine pe Ahasverus în variantele „melioriste", iar pe Buda — la retragerea din lupta pentru viaţă şi din cea de stîrpire a răului în lume[1].

Acum, după ce am făcut cunoştinţă cu doctrina lui Buda — care prezintă un real interes psihologic pentru exegeţii miturilor şi ai istoriei culturii în general — pare de neînţeles cum, în timpurile moderne, filosoful Arthur Schopenhauer, reflectînd şi el la îndepărtarea suferinţelor semenilor lui, s-a oprit tocmai la soluţiile sumbre preconizate de un Buda, cel care a fiinţat cu şase secole înaintea erei noastre. Şi totuşi va trebui să ne convingem că filosoful de la Frankfurt şi-a ales calea renunţării ca urmare a faptului că era deplin conştient de infirmitatea sa; el renunţa la orice luptă, avînd înaintea ochilor doar răul şi niciodată binele; acest lucru explică şi ocolirea sistematică a doctrinelor *resemnării optimiste*, gîndite de înţelepţii elini[2]. Izolarea sa de oameni nu a făcut-o din „dragoste pentru ei". Dacă ar fi

[1] Budismul, după cum se ştie, a părăsit curînd poziţia unei religii fără Dumnezeu, prin ridicarea la rangul de divinitate a iniţiatorului ei însuşi. În ceea ce priveşte caracterul inuman şi antisocial al moralei budiste genuine, el a fost scos în evidenţă de mulţi cercetători, condamnîndu-se pesimismul său funciar şi tendinţa sa ascetică, considerîndu-se că acestea şi-ar fi avînd explicaţia în stările sociale din vechea Indie, iar nu în învăţătura şi viaţa lui Buda.

Răspîndirea misionaristă actuală în diverse ţări ale lumii se referă la un „budism reînnoit", pus de acord în chip forţat cu tendinţe filosofice şi sociale ale vremii noastre (Emilian Vasilescu — *Istoria religiilor*, Bucureşti, 1982. Edit. Inst. biblic).

[2] Dintre doctrinele filosofice eline preconizînd resemnarea optimistă enumerăm: *cinicii* (sec. IV î.e.n.), iniţiatorii simplificării nevoilor la nivelul minim pentru ca viaţa să merite consensul nostru; *cirenaicii* (sec. IV î.e.n.), iniţiatorii respingerii răului prin izolare în voluptatea deplină; *stoicii* (sec. II—VI î.e.n.), iniţiatorii curăţirii vieţii de pasiunile tulburătoare ale existenţei.

încercat să vadă cine sînt aceia care învinuiesc mereu pe alţii şi care nu sînt niciodată mulţumiţi, ar fi recunoscut că sînt aceiaşi de care nimeni nu poate fi mulţumit: mofturoşii sînt cei sortiţi să fie în veci nefericiţi şi singuri, iar numai cel ce doreşte din tot sufletul pacea poate să facă pe alţii să simtă binele.

Turnarea licorilor negre în cupe era morala rigoristă a filosofului: el respingea orice substituţie practică, orice *stupefiante morale* ce ne întreţin viaţa ca speranţă în ceva mai bun decît *negaţia*; era morala celui ce admira Arta fără să-i bănuiască rolul salvator, a celui care ignora sublimarea insatisfacţiilor noastre în acte morale — singurele care ne pot aduce mulţumiri de durată.

Dar pătrunderea *asiaticului* în cultura romantică nu reprezenta defel o extravaganţă de care s-a făcut vinovat numai Schopenhauer: să încercăm să ne amintim cum în căutarea experienţei cu Elena, din *Faust*-ul goethean, exista o confruntare directă între conştiinţa europeană şi cea asiatică atunci cînd eroul, aspirînd spre *totalitate*, va preamări stingerea nirvanică de sorginte budistă: *„Nimicul tău sper să-mi ofere totul"* . . .[1]

Aşadar, prin „nimicul" din versetul rostit de Faust, Goethe intuia matricea stilistică a spiritului indic, folosind unele altoiuri culturale fără să cadă în extravaganţa ipohondrică a filosofului pesimist; dealtfel, cînd am avut prilejul să ne apropiem de poetul de la Weimar, am putut intui îndeajuns natura sa echilibrată, robustă şi senină, graţie formei armonioase a operei sale, în care fuzionase clasicismul cu „extremismul" romantic. Sub acest aspect, Schopenhauer rămîne un caz acut al unui radicalism romantic dus pînă la absurd, care a părăsit de multe ori graniţele filosofice, lăsîndu-se furat de domeniul „poeziei de concepte". Este drept că, cu timpul, acest termen umilitor şi-a pierdut tot mai mult nuanţa peiorativă, Schopenhauer dezvoltînd concepţii şi teorii sub o formă impecabilă, servindu-se de multe sugestii luate de-a dreptul din artă şi din stiluri de viaţă cu totul diferite. Nici operele unor Novalis sau Nietzsche nu sînt departe de această categorie ce a mers lateral faţă de drumul mare al filosofiei: ştim însă cît este de scuzabil în romantism *amestecul genurilor* — în acele structuri ale *contopirii limbaje-*

[1] *Nimicul* defineşte accentul axiologic negativ pe care spiritul indic îl pune pe noţiunea de infinit; de asemenea, *nimicul budist* „este drumul îndreptat spre interior, avînd sentimentul de retragere în sine din faţa destinului" (Lucian Blaga — *Orizont şi Stil*, Bucureşti 1935, Edit. Cugetarea). (A se consulta şi Sergiu Al-George — *Arhaic şi Universal*, Bucureşti, 1981, Edit. Eminescu).

lor — comparativ cu *amestecul domeniilor*, cum sînt cele ale artei și filosofiei, care în unele cazuri s-au putut discredita reciproc.

În concluzie, dintr-o anume prudență, trebuie să fim de acord că multe erori în filosofie au rămas *etape*, care totuși au inspirat mari opere și au ajutat la mari schimbări de direcții sau chiar la întoarceri din drum. Un mare gînditor al nostru a spus atît de frumos că „soluțiile filosofiei sînt frunzele ce cad ca să îngroașe și să fertilizeze huma în care rădăcinile problematicii spirituale se vor întinde tot mai vînjoase, cuprinzînd încetul cu încetul tot mai mult spațiu[1].

Un exemplu apropiat de temperamentul melancolic al lui Schopenhauer prin slaba sa rezistență neuropsihică și prin acuta sa sensibilitate, capabilă de retrageri în sine și trăiri profunde, ca și de acțiuni migăloase, răbdare și analize de finețe, este și artistul-gînditor speculativ și deschizător de drumuri Richard Wagner. Dar, așa cum l-am mai admirat și în alte dăți, acest muzician era dublat de un geniu, avînd conștiința propriei sale personalități, o înclinație aproape monstruoasă spre activitate și o vocație rar întîlnită și diversificată pentru creații excepționale. El își va învinge convingerile pesimiste printr-un mare efort de voință, sublimîndu-și pasiunile și eșecurile cu ajutorul uriașei sale puteri de creație.

Pentru un artist ca Wagner, etica resemnării devine total anacronică, vocația omului rămînînd permanent acel activism faustic și tensiunea luptei, fie ea oricît de tragică; cît privește anihilarea voinței de a trăi, ea va rămîne doar o temă retorică, prezentă mai mult în corespondența sa cu prietenii și, în orice caz, un *excitant poetic*, vizibil în dramele sale. În crezul său tradus în concepția sa de viață, va rămîne — pe măsura maturizării — *afirmarea indistructibilității* substanței umane și niciodată capitularea.

Deoarece acest artist-gînditor era preocupat în plină maturitate tocmai de teza *renunțării* omului la călătoria sa zadarnică spre afirmare, renaștere și regenerare, ne propunem să reluăm firul evocării sale și a prodigioasei moșteniri rămase.

Să ne întoarcem la momentul eșuării revoluției de la Dresda (1849), cînd artistul, înfierbîntat de prietenul său, anarhistul

[1] Lucian Blaga — *Despre conștiința filosofică*, Timișoara, 1974, Edit. Facla.

Bakunin, a scăpat totuși teafăr de pe baricade, izbutind, cu ajutorul lui Franz Liszt, să se refugieze în Elveția, pentru ca să devină iarăși apostolul unui ideal artistic.

Cei care nu i-au înțeles opera în întregime, nici în prezent neizbutind să-i cîntărească valoarea inestimabilă, continuă să clevetească, în schimb, despre *egoismul său*, omițînd cît de sterilă este judecarea faptelor unui binefăcător al omenirii după etalonul omului de rînd. Dealtfel, în cazul lui Wagner, putem adăuga că și scopurile dezinteresate ale acestui revoluționar, reformator pe tărîm social, au fost de natură să înnobileze profilul marelui artist[1].

Mereu preocupat de o nouă orientare în creație, Wagner se va opri la o *Tetralogie* — uriașă dramă muzicală în care să încapă tot tezaurul epopeii neamurilor germanice. O asemenea sinteză de sănătate și frumusețe, odată cu eliberarea de balastul prostului gust, cerea o pregătire prealabilă a conștiințelor, fapt realizat de artist prin trei scrieri teoretice[2].

Dar nimic nu putea să pledeze mai grăitor la Wagner decît înseși noile sale opere ce redresa rațiunea, îndreptînd-o spre calea progresului și a regenerării umane.

[1] Cu greu vom mai întîlni în istoria culturii un creator în artă de asemenea talie, care să-și riște opera și viața pentru „condiții mai bune de trai în lume". Iată cîteva acțiuni întreprinse de el înainte de revoluția de la Dresda:

Redactînd programul politic cu prilejul reuniunii Marii Adunări de la Frankfurt, Wagner a cerut dizolvarea *Bundestag*-ului, introducerea milițiilor după sistemul elvețian, alianța ofensivă și defensivă cu Franța republicană; la o altă tribună, a cerut introducerea sufragiului universal și monarhia republicană, atacînd Curtea, clasele bogate și aristocrația.

[2] Aceste publicații constituie un adevărat portret cronologic al teoriilor sale: *Arta și Revoluția* (1849); autorul vedea aici mirajul artei noi născîndu-se pe ruina celei vechi (așa cum, la încheierea *Tetralogiei*, printre limbile flăcărilor vor miji zorile noii societăți); noua sa dramă repeta pe o treaptă mai înaltă idealul tragediei eline, dezvoltînd cunoscutul său sincretism estetic ce urmărea ca domeniul realului să aibă drept suport un mit tutelar. Combătînd corupția ce cuprinsese arta și biserica, autorul, fără să părăsească tonul individualist ce cultiva elitele, aștepta ca, după revoluție, arta să capete o mare înflorire.

Opera de artă a Viitorului (1849); aici se revine asupra sintezei tuturor artelor — fenomen propriu romantic —, exaltîndu-se tragismul antic al transfigurării eroului prin moarte, moment ambițios, pe care Wagner îl va ilustra în apoteoza eroului său, Siegfried.

Opera și Drama (1851); se întreprinde aici critica operei frivole ce a compromis arta italiană și franceză, operă ce pătrunsese sub forma de conglomerat stilistic și pe scenele germane; analizînd simbolurile profunde ale mitului antic Oedip, Wagner va clădi din temele prăbușirii și renașterii cele patru aripi ale *Tetralogiei*, unde Brunnhilde, noua Antigonă, va trebui să devină o floare sublimă a regenerării umane.

6. Tetralogia lui Wagner

Povestea inelului blestemat

Richard Wagner a fost călătorul care a rătăcit pe acest pămînt preschimbîndu-şi durerile în tot atîtea frumuseţi ce au înnobilat omenirea. În preajma revoluţiei din secolul trecut el a visat şi la o lume mai bună, ca un alt Ahasverus aureolat de durerea sa.

Poemul său mitologic avea să întruchipeze pe însuşi zeul suprem, Wotan, cel ce visa la întemeierea unei noi lumi, pe cu totul alte baze, dar din care el se va retrage prudent şi cu o conştiinţă încărcată. Libretul definitiv al tetralogiei *Inelul Nibelungului* a fost tipărit în anul 1853[1]; partiturile celor patru drame muzicale s-au elaborat în următoarele etape: *Aurul Rinului* (1853—1854); *Walkiria* (1854—1856); *Siegfried* (1857; 1869—1871); *Amurgul zeilor* (1870—1874). Întregul ciclu al acestei epopei germanice s-a reprezentat în timp de patru zile la rînd, în anul 1876 — în condiţii visate şi realizate de compozitor — la *Bühnenfestspielhaus* din Bayreuth; elaborarea durase 26 de ani — între perioada revoluţiei şi cea a războiului franco-german[2].

[1] Două izvoare stau la baza conţinutului *Tetralogiei:* străvechea epopee scandinavă *Edda* (sec. VIII şi IX) şi *Cîntecul Nibelungilor*, epopee germană cu împrumuturi din cea burgundă (sec. XIII), ca şi două proiecte iniţiale, scrise de Wagner: *Moartea lui Siegfried* şi *Mitul Nibelungilor* — proiect pentru o dramă (1848); aici autorul a utilizat ca surse principale *Romanele eroilor nordici* de Hagen (Breslau, 1814—1828), *Critica legendei Nibelungilor* de Lachamm (1829 şi 1836) şi *Încercarea unei explicaţii mitologice a legendei Nibelungilor* de Wilhelm Müller (1841).

[2] În această lungă perioadă artistul îşi petrece exilul politic, timp de 12 ani, în Elveţia, unde concepe aproape şi întreaga dramă *Tristan şi Isolda* (1859); viaţa sa de pribeag se va sfîrşi în 1864, cînd regele Ludovic II al Bavariei îi asigură toate condiţiile de trai pentru a elabora şi drama *Maeştrii-cîntăreţi din Nürnberg* (1867); pînă la sfîrşitul vieţii, Wagner va compune apoi cîntecul său de lebădă — *Parsifal* (1879).

Pentru relevarea frumuseţii acestui monument artistic, precum şi a implicaţiilor sale filosofice, vom începe cu expunerea momentelor principale ale acţiunii.

Aurul Rinului. Înaintea lumii noastre — spune legenda — fiinţele erau alcătuite după următoarea viziune antropomorfică: în peşterile pămîntului trăiau nibelungii — un neam pitic şi hidos de fierari, al căror rege era Alberich; pe pămînt locuia neamul giganţilor, în apele Rinului vieţuiau fiicele acestuia, posesoare ale aurului, iar pe vîrfurile semeţe de pe maluri domneau zeii, în frunte cu Wotan. Cîntînd virtuţiile aurului ce făcea să sclipească fundul apei, voioasele fiice ale Rinului destăinuiesc hrăpăreţului Alberich puterea supremă a celui care ar poseda această comoară, putere ce întrece pe cea a zeilor; dar numai cel ce poate renunţa la iubire va putea să şi-o însuşească. Jurînd că el este în stare de aşa ceva, Alberich va deposeda Rinul de aur, ducîndu-l în măruntaiele pămîntului, unde îşi va prelucra, împreună cu piticii săi, comoara, printre care inelul Puterii şi un coif vrăjit, ce va da celui ce-l poartă înfăţişarea pe care şi-o doreşte. Sfătuit de zeul Loge, şiretul zeu al focului, Wotan se va duce la pitici, furînd prin vicleşug toată comoara Nibelungului; cu ea va izbuti să despăgubească pe cei doi giganţi care construiseră Walhala, reşedinţa zeilor de pe înălţimi. Alberich, deposedat de aur, blestemă pe Wotan şi pe toţi stăpînitorii viitori ai aurului să culeagă doar nefericire, înşelătorie şi moarte. Acum nenorocirile încep să se ţină lanţ: gigantul Fafner îşi va ucide fratele spre a rămîne singur în posesia aurului, pe care îl va păzi în chip de balaur, prin vraja coifului său. Zeii se retrag atunci în Walhala, afară de Loge care, văzînd şubreda organizare a lumii, îşi dă prea bine seama că, pînă la urmă, ea va cădea pradă flăcărilor, aflate sub stăpînirea sa. Dar mintea prevăzătoare a lui Wotan se fixează imediat asupra unei spade a lui Fafner, uitate de el; zeul se hotărăşte să o dăruiască unui neam viitor, eroic, ajutat de către Walkirii — amazoane la fel de războinice — pe care avea să le zămislească cu Erda, zeiţa înţelepciunii.

Walkiria. Ne aflăm acum în timpul cînd gîndurile lui Wotan prinseseră viaţă. Pe o vreme de cumplită furtună, Siegmund — un fiu al lui Wotan din seminţia Wälsung — se refugiază, spre a scăpa de vrăjmaşi, sub un acoperiş străin, clădit în jurul trunchiului unui frasin. El cere de băut Sieglindei, femeia bălaie a lui Hunding care nu întîrzie să sosească şi să recunoască

în omul istovit un dușman. Găzduindu-l totuși pentru noapte, îi promite pe a doua zi o luptă pe viață și pe moarte. În timpul nopții, Siegmund și Sieglinda se vor recunoaște ca frate și soră, ceea ce nu-i oprește ca, înarmați cu spada tatălui lor, smulsă din frasin, să fugă împreună, cuprinși de fiorul voluptuos al *primăverii*, în pădurea transfigurată de lună. Dar în ziua următoare, Wotan va fi împiedicat de către soția sa, Fricka, să protejeze pe incestuosul Siegfried în încăierea sa cu Hunding; astfel că, împotriva voinței sale, el va ordona Brunnhildei — Walkiria sa favorită — să nu intervină în lupta lor. Înfrîngînd însă porunca tatălui ei, Brunnhilda va fi pedepsită de acesta cu pierderea nemuririi, cufundînd-o deocamdată într-un somn adînc sub paza unui cerc de foc, pe care doar un om neînfricat îl va putea străbate.

Siegfried. Resturile spadei lui Siegmund, ucis în luptă, intraseră de mult în stăpînirea nibelungului Mime; tot acestuia îi va fi încredințat spre creștere Siegfried — rodul dragostei dintre Siegmund și Sieglinde. Nibelungul se gîndea tot timpul ca prin acest vlăstar să dobîndească el comoara păzită de gigantul Fafner, prefăcut în balaur.

Peste ani, tînărul Siegfried va afla de la Mime obîrșia sa; el va pretinde în zadar piticului fierar să-i repare spada tatălui său; abia după ce își va bate singur fierul pe nicovală, tînărul va reuși să întregească spada spre a putea lupta cu Fafner. Iată-l deci în pădure: dar Alberich se afla lîngă grotă, pîndindu-l pe Siegfried ca să-i ia aurul; din aceeași pricină se va înfrunta cu Mime care venise cu același gînd.

Siegfried, prin curajul său, reușește să răpună cu spada pe balaurul deținător al inelului și coifului. Intrat în stăpînirea aurului, este nevoit să-l ucidă pe Mime, iar o pasăre măiastră — care de aici înainte singură îl va călăuzi — va apăra pe erou de primejdiile ce-l pîndesc, conducîndu-l în același timp la stînca înconjurată de flăcări a Brunnhildei adormite. Wotan îi iese în cale, încercînd ultima sa împotrivire la jocul ursitei pe care numai Erda îl stăpînea, dar el se va încredința cu adevărat de slăbiciunea sa cînd Siegfried îi va frînge lancea. În fața Brunnhildei, eroul liber va cunoaște pentru o clipă frica, dar și dragostea curată a fecioarei pe care o va deștepta cu primul lui sărut.

Amurgul zeilor. În aceeași noapte care îi învăluia pe cei doi eroi, undeva, departe de deliciile dragostei, trei fiice ale Erdei în

chip de Parce, prevestesc noi nenorociri, căci firul de aur al sorții li se rupsese în timpul torsului.

Odată cu zorile, Siegfried, gata de plecare, primește din mîna Brunnhildei pe Grane, calul ei, în schimbul inelului blestemat, cucerit de la balaur; după ce își jură credință veșnică unul altuia, Siegfried coboară în lume traversînd Rinul pînă la palatul *Gibichung*-ilor — neam aprig și mîndru, creat de Wotan, dar corcit cu cel al piticilor. Stăpînii locului sînt regele Gunther, sora sa Gutrune și fratele ei vitreg, Hagen, al cărui tată este Alberich. Hagen, rîvnind și el la aurul pierdut, propune lui Gunther drept soție pe Brunnhilde cea adormită pe o stîncă sub paza cercului de foc; el se va servi de Siegfried ca unealtă, ademenindu-l printr-o „băutură a uitării". Aflat sub vraja din cupă, nefericitul erou, părăsit de pasărea călăuzitoare, o îndrăgește pe Gutrune și, la rugămintea lui Hagen, se îndreaptă din nou spre focul păzitor al Brunnhildei; luîndu-și chipul lui Gunther, prin puterea coifului său, el o răpește pentru noul ei pețitor, după ce s-a îngrijit să-i scoată inelul din deget. În timp ce Hagen invita la nuntă întreg norodul, Brunnhilde reîntîlnește pe Siegfried cu inelul blestemat în deget, alături de noua lui mireasă. Simțindu-se trădată, ea uneltește cu Hagen și Gunther uciderea lui Siegfried la vînătoarea de a doua zi, indicînd și locul vulnerabil unde Hagen îl va putea străpunge cu lancea. A doua zi, Siegfried, rătăcit pe malul Rinului, cu toate prevestirile rele făcute de fiicele ademenitoare ale fluviului, va refuza să restituie apei inelul său fatidic. Apoi, pe pajiște printre vînători, sub efectul „băuturii aducerii aminte" oferite de Hagen, Siegfried începe să se destăinuie, în timp ce dușmanul său îl va lovi pe la spate; ultimele clipe se vor consuma cu gîndul la Brunnhilde, încins de cele mai scumpe amintiri, readuse de filtru. Într-o procesiune tăcută, sub razele lunii, trupul celui ucis va fi purtat pe scuturi, străbătînd negurile pînă la palatul *Gibichung*-ilor. În lupta celor doi frați pentru inelul viteazului răpus, Gunther va cădea, dar Hagen nu va avea timp să-și obțină prada, căci apare Brunnhilde. Devenită atotștiutoare prin suferință și dragoste, ea omagiază pe Siegfried, eroul neîntinat și victimă a blestemului lui Alberich.

Poruncind să fie ridicat un rug măreț, ea trimite de știre lui Wotan, prin corbii săi, că amurgul zeilor se apropie și că Walhala va fi nimicită prin foc. Înarmată cu inelul iubitului dispărut, ea îl va înapoia fiicelor Rinului — ale cărui ape revărsate ajunseseră pînă la rug — după ce mai întîi fusese purificat prin foc. Aruncînd apoi o faclă aprinsă peste rugul lui Siegfried, ea

sare în flăcări, călare pe Grane, după ce afirmase că mai puternică decît aurul este dragostea.

Hagen se aruncă în Rinul ieşit din matcă, cu gînd să recupereze inelul, dar fiicele îl trag la fund pentru vecie. Palatul se prăbuşeşte, iar pe cer se distinge Walhala, mistuită de vîlvătaia focului[1].

Limitele unor critici

Mesajul *Tetralogiei,* poate cel mai dezbătut dintre toate dramele wagneriene, conţine unele momente mai uşor de descifrat, dar şi pasaje-cheie care, din superficialitate, au fost socotite drept enigme sau de-a dreptul devieri de la unitatea de concepţie. Se repetă într-un fel procesul de receptare a *Faust*-ului goethean[2].

Astfel, Bernard Shaw, celebrul autor dramatic irlandez şi cunoscut militant socialist, comentează libretul în spirit alegorizant şi dintr-un anumit punct de perspectivă istorică, mai apropiată de viziunea secolului nostru[3]. Nu pot fi contestate unele ingeniozităţi din aceste comentarii, cu toate că, mai tîrziu, vulgarizarea lor va fi responsabilă de montările neconformiste ale spectacolelor *Tetralogiei,* lăsate pe seama sensibilităţii unor regizori străini, lipsiţi de dragoste pentru stilul postromantismului sfîrşitului de veac, din care îşi trage seva arta lui Wagner.

Bernard Shaw vede în *Tetralogie* procesul societăţii capitaliste. Inelul reprezintă bogăţia tezaurizată ca proprietate individuală, stăpînită de cel ce renunţă la dragoste, frumuseţe, solidaritate umană.

[1] Acest final spectaculos, de o deosebită sensibilitate barocă şi avînd ca element de distrugere focul, a fost gîndit şi de Eugène Sue, cu patru ani în avans, în *Evreul rătăcitor;* după cum se ştie, executorul testamentar a incendiat proprietatea lui Marius Rennepont ce adăpostea toate vestigiile ce mai rămăseseră din averea sa.

[2] Dacă tragedia *Faust* a fost interpretată diferit de către Rudolf Bach, Wilhelm Böhm, Gottfried Diener, Alexander Gillies, Georg Lukacs, Karl Obenauer, Heinrich Rickert, Horst Rüdiger, Georg Witkowski, Bernard Shaw — la fel şi *Tetralogia* a suferit comentarii cu concluzii variate din partea unor exegeţi, ca: Alfred Ernst, Elie Poirée, Albert Lavignac, Max Chop, Friedrich Nietzsche, Houston Chamberlain, Eduard Hanslick, Henri Lichtenberger, Maurice Kufferath, William Ward ş.a.

[3] Totuşi se simte şi aici polemica sa, pornită din falsa generozitate cu care răstoarnă valorile, lipsită de bunătate şi călcînd uneori peste sublimul vieţii.

Prin el, piticul Alberich apare ca personificare a cămătarului ce porunceşte prin puterea ameninţătoare a foametei şi care, la rîndul său, va fi „expropriat" de către zei — adică de autoritatea înaltă a statului şi a bisericii, reprezentate prin Wotan. Rege şi totodată pontif — puterea conducătoare şi ideologică a lui Wotan va fi silită permanent la compromisuri din cauza marii sale lăcomii în stăpînirea temporală şi spirituală — fapt ce-l va conduce la jaf: fură, aşadar, aurul lui Alberich spre a putea plăti cu el pe cei doi giganţi care îi construiseră Walhala. După ce gigantul Fafner îşi ucide fratele, Wotan rămîne descumpănit: să-l înlocuiască oare Fafner, cel ce doarme peste un capital neproductiv, ca cel mai nepriceput rentier? Sau zămislitoarea Erda, înţelepciunea sibilinică a Naturii? Dar zeul suprem se gîndeşte bine şi va zămisli un erou viteaz, născut dintr-un neam tînăr şi liber: pe Siegfried. Acesta va elibera aurul prin luptă; el a dat dovadă că şi-ar putea îndeplini menirea, după ce cutezase să frîngă lancea lui Wotan, reprezentînd legea veche.

Pînă aici a putut Bernard Shaw să tălmăcească politic *Tetralogia,* după care s-a oprit derutat, manifestîndu-şi decepţia pentru ceea ce a urmat: el observa, odată cu *Amurgul zeilor,* o trecere nemotivată de la concepţia istorică „melioristă" la antiistorismul schopenhauerian. Comentatorul irlandez va merge mai departe, căutînd să analizeze şi să scuze într-un fel „evoluţia politicii lui Wagner": istoria celor 20 de ani ce au urmat după revoluţia din 1849 nu a confirmat — spune Shaw — procesul iniţial al emancipării sociale. Căci omul liber, întruchipat prin Siegfried, nu era copt cînd a preluat puterea „rentierului acţionar" Fafner şi a „proprietarului minier" Alberich; dealtfel, acesta din urmă ajunsese chiar la un compromis cu Wotan — şeful statului şi al bisericii — pentru comuna exploatare a fiinţelor muncitoare şi suferinde[1].

[1] Bernard Shaw aminteşte de vicisitudinile de moment ale doctrinei socialiste, dar prin aceasta şi de miopia compozitorului-poet care — spune el — nu a putut privi mai departe. Dar ceea ce este injust nu numai la Shaw — care s-a dovedit a fi şi un abil critic muzical, dar şi la alţi exegeţi — este regretabila apreciere făcută ultimei drame din *Tetralogie,* cu privire la concepţia sa literară, care se răsfrînge şi asupra mesajului general. Dacă Shaw îndrăzneşte să înglobeze *Amurgul zeilor* în sfera „melodramelor" încărcate de conspiraţii, trădări şi peripeţii anacronice, lipsite de interes, legate de o poveste încurcată de dragoste — alţi comentatori mai neavizaţi ne vorbesc despre „o înnămolire a concepţiei", o acţiune artificială şi puerilă, plină de confuzii. Neînţelegerea mesajului — care persistă şi astăzi — a putut crea parodiile ce au urmat pe scenele teatrelor, în chip de vodeviluri, precum şi o jalnică literatură de pamflete ilustrate.

Un comentariu mai suplu, din care totuşi reiese că nedumerirea faţă de epilogul *Tetralogiei* nu s-a stins, este cel datorat cunoscutului critic sovietic Ivan Sollertinski[1].

Începînd prin a analiza tema prăbuşirii zeilor, criticul aminteşte că vechile mitologii eline şi nordice — spre deosebire de unele orientale — nu cunoşteau zei eterni. Peste aceşti zei puternici, cu însuşiri ideale şi diversificate după o constituţie şi o ierarhie apropiată de a seminţiei omeneşti, exista şi o a treia Forţă vitală, deasupra tuturor celorlalte: fatalitatea inexorabilă — fără chip şi fără glas — pe care elinii o denumeau *Ananke*. La vechile seminţii germanice, puterea popoarelor, ca şi a zeilor, era de asemenea limitată şi de diferite grade, căci deasupra tuturor stăpînea necruţătoare tot forţa destinului: Nornele — corespunzătoare Parcelor eline, torcătoare ale firelor vieţii — întruchipau principiul unei puteri absolute, în care zeii şi celelalte seminţii în zadar ar fi încercat să se amestece. Richard Wagner — spune Sollertinski — a început să scrie *Tetralogia* ca discipol al materialistului german Ludwig Feuerbach (1804—1872), în a cărui operă se interpreta fiecare epocă istorică. Nodul *Tetralogiei* este Siegfried — eroul filosofiei antropomorfice, bazate pe omul liber, care nu are nevoie de vreun ajutor din afară, el putînd scăpa lumea numai cu mîinile sale de „hidosul pitic ce ţine în mînă geanta speculantului de bursă". Căci în *antropos* luptă două principii: unul este cel care îl închide în cochilia sa pe omul egoist, mistuit de setea de putere şi de oprimare; altul opune acestuia altruismul, caracterizat prin dragostea capabilă de jertfă: numai acesta va cuceri nemurirea în memoria omenirii.

Lumea va putea fi salvată — spune Sollertinski — nu de posesorul aurului — egoistul —, ci de către cel pentru care acesta nu exercită nici o atracţie, adică pentru cel neotrăvit de setea de înavuţire şi care plăteşte acţiunea sa cu viaţa, adică altruistul. Dar pentru ce — se întreabă criticul — în urma sacrificiului lui Siegfried, Walhala nu este salvată, şi drama se încheie printr-o grandioasă catastrofă? Oare acest lucru nu înseamnă că în cursul celor 26 de ani, cît a lucrat Wagner la *Inelul Nibelungului*, concepţia sa filosofică s-a schimbat de la idealul raţiunii şi al libertăţii la răul imposibil de înlăturat prin raţiunea umană? Apropierea acestei concluzii de cea a lui Bernard Shaw pare evidentă, deoarece amîndoi criticii, şi nu numai ei, văd în Siegfried pe protagonistul dramei, iar nu pe unul dintre pionii săi.

[1] Valoros muzicolog, pedagog şi publicist (1902—1944).

Protagonistul este Wotan

Ne simţim acum datori cu o interpretare mai logică a *Tetralogiei*, mai lipsită de acele fisuri şi de nedumeriri iscate în mare parte dintr-o insuficientă aprofundare a textului. Întrebarea mereu repetată: de ce Siegfried a fost ucis şi cetatea zeilor incendiată o vom justifica nu prin sentimentul de *zădărnicie* al postrevoluţionarului Wagner şi nici prin tendinţa sa de folosire a unor elemente tradiţionale. Vom vedea că în libretul *Inelul Nibelungului* (1853) Wagner urmăreşte, dimpotrivă, tocmai renaşterea din cenuşă a unei *lumi noi*, bazate pe dragoste şi dreptate, în comparaţie cu proiectul iniţial *Mitul Nibelungilor* (1848) care se deosebeşte de versiunea definitivă prin două elemente esenţiale:

1. Nibelungul Alberich intră în posesia aurului fără ca, în schimbul lui, să renunţe la iubire.

2. După uciderea lui Siegfried, Brunnhilde răscumpără sclavia Nibelungilor, restituie aurul purificat prin foc fiicelor Rinului şi îşi conduce eroul iubit în Walhala, prezentîndu-l „gloriosului Wotan ca garant al puterii veşnice".

Nimeni nu ne-ar putea convinge că această versiune iniţială era mai valoroasă prin faptul că se întemeia pe salvarea compromisei puteri zeieşti, ca rezultat al jertfei făcute pe pămînt a celor doi eroi — Brunnhilde şi Siegfried. Dimpotrivă, susţinînd valoarea şi simbolul libretului definitiv, vom proceda prin a-l socoti pe Wotan drept adevăratul protagonist al *Tetralogiei*, deşi în ultima dramă nici nu apare.

Acest potentat zeiesc este eroul wagnerian, singuratic şi plin de păcate, care stăpîneşte nu numai mările, ca *Olandezul*, ci lumea întreagă, dar mai puţin soarta ei; el va *rătăci* pe pămînt, neputincios, în aşteptarea izbăvirii. Wotan este tipul stăpînului silit la orice compromisuri şi sacrificii pentru păstrarea puterii supreme. Dotat cu o voinţă ce domină triunghiul său sufletesc, el a fost capabil — spune mitul — să-şi cedeze un ochi din ambiţia de a dobîndi pe zeiţa Fricka, încarnarea legii şi a căsniciei, pe care el le va călca permanent, fără jenă. Wotan ar fi fost gata să renunţe şi la dragoste, ca regele Nibelungilor, dacă zeiţa Freia nu ar fi deţinut merele dătătoare de tinereţe şi de regenerare a zeilor. Tragedia lui începe din momentul cînd — sfătuit de zeul Loge — va intra în posesia comorii Nibelungului, abuzînd şi de propria sa putere, pervertită de sfaturi perfide. Cedînd apoi gigantului Fafner comoara acaparată de la Alberich — a cărui putere i-a subapreciat-o —, lui Wotan nu i s-a atras atenţia asupra unui

eventual blestem ce ar putea apăsa pe întreaga familie zeiască. Zeul Loge devine, în acest sens, personajul malefic de primă mărime, ce întrece chiar pe Alberich, autorul cumplitului blestem. Complexitatea și tîlcul său sînt creația lui Wagner prin excelență. Loge are aerul de sfetnic, ca al unui Mefisto goethean, dar prin faptul că distruge și va ajuta apoi la edificarea unei lumi noi, are mai degrabă virtuți pur demonice. Împrejurarea că el trăiește retras, neacceptînd Walhala ca reședință zeiască, face să se înțeleagă că el este un principiu cu opinii aparte, versatile și înșelătoare, cu un rol vădit de participare la activitatea Nornelor, pe care le servește deopotrivă. În felul acesta, Loge poate fi considerat ca fiind intermediarul dintre Destin și Wotan. Cert este că abilul zeu al focului ascultă de voința zeiască, dar se complace mai mult în lumea înșelătoare a aparențelor. El este cel care luminează și arde deopotrivă: este *rațiunea care dăinuie*[1]. Loge se manifestă ca flăcările mincinoase ale Destinului ce înșală pe cei naivi, dar fără a fi, ca Mefisto, un intermediar între Cer, Pămînt și Iad.

Din clipa cînd Wotan a fost prins în chingile lui Loge și Alberich, el devine un *damnat* ce se va zbate neputincios sub povara păcatului, convingîndu-se curînd că el nu mai poate avea vreo scăpare, această lume de sus fiind sortită pieirii. Soarta sa începe acum să ne apară identică cu cea a unui Ahasverus, cel împovărat de un blestem similar, fără ieșire, aspirînd către moarte. La fel ca și pe acesta, obstacolul și durerea păcatului îl vor împinge pe Wotan înspre dorințe de mai bine, în care va intra și încetarea neajunsurilor prilejuite de ambițiile sale deșarte; căci chiar dacă lumea sa va trebui să piară, el totuși visează la una nouă, întemeiată pe dragoste și dăruire. Restul vieții sale, consumate sub blestemul lui Alberich, va fi aceea a unui *călător („der Wanderer")* cheltuind-o clipă de clipă pentru planul său de restituire a aurului către Rinul de obîrșie — singurul loc unde, după legendă, acest metal nobil nu devine corupător și aducător de nenorociri. În atingerea acestui țel, am văzut cum Wotan a zămislit cu ajutorul Erdei pe cele nouă Walkirii, iar pe pămînt — neamurile Wälsung și Gibichung. Dintre Walkirii, Brunnhilde va fi cea căreia Wotan îi va transmite ocult voința sa intimă, aceea de a restitui Rinului aurul blestemat.

Prin atitudinea sa aparent potrivnică neclintitei convingeri a zeului suprem, sublima Walkirie — exponenta gîndurilor lui

[1] Emanoil Ciomac — *Viața și opera lui Richard Wagner*, Edit. muzicală, București, 1965.

Wotan — va face ca inima părintelui său să se umple de bucurie chiar pentru propriile lui înfrîngeri, el primindu-și jertfa în speranța că lasă lumii o bogată moștenire. Un nou executor al gîndurilor lui Wotan ia naștere odată cu formarea cuplului Brunnhilde-Siegfried. Soarta zeului suprem nu este mai puțin nefericită decît cea a unui Oedip; ca și acesta, Wotan are alături o Antigonă — pe Brunnhilde; ea avea să devină simbolul femeii superioare, necontenit mistuită de un singur gînd, acela al durerilor altora, al slujirii și al sacrificiului. Este femeia modernă de excepție, care se aruncă în foc cu zîmbetul pe buze pentru salvarea copilului, a iubitului sau a părinților ei, dar este tot atît de pregătită și pentru moarte, în speranța zorilor unei lumi mai bune.

Dacă Brunnhilde este purtătoarea unui mesaj de dragoste atunci cînd aruncă făclia aprinsă peste prezent, Siegfried este eroul liber, purtătorul vitalității și făptuitorul care are menirea de a înlocui puterea zeiască printr-una pămînteană[1]. Carne din carnea lui Wotan, cuplul Brunnhilde-Siegfried reprezintă cele două suflete ale lui; el urmează să elibereze lumea după ce flăcările își vor spune cuvîntul. Despre sfîrșitul tragic al lui Siegfried — eveniment care va contribui la desăvîrșirea misiunii Brunnhildei — va trebui să mai insistăm. Cucerind cu spada de la Wotan inelul fatidic, Siegfried se grăbește să deștepte din somn pe viteaza Brunnhilde pentru a i-l dărui; dar începînd de atunci, loviturile sorții nu mai contenesc. Hagen, fiul Nibelungului, se va îngriji din timp să toarne în cupa eroului atît uitarea tuturor jurămintelor, cît și inițierile primite, cu scopul ca inelul să încapă iarăși în mîna lor. Siegfried va muri ca victimă a forțelor întunecate; Brunnhilde, datorită durerii resimțite, se va jertfi, dînd astfel naștere, prin dragoste, zorilor unei lumi noi, visate și de către Wotan. Iată mesajul sublimei Walkirii, rostit la sfîrșitul dramei, pe care compozitorul îl va exprima și mai grăitor prin limbajul muzical:

„. . .Rasa zeilor s-a dus ca fumul ce se împrăștie.
Las lumii făr' de cîrmă știința-mi supremă.
S-a dus belșugul, s-a dus și aurul,
la fel ca și divinul fast!

[1] Într-o scrisoare către prietenul său Roeckel, autorul *Tetralogiei* se va exprima în acest sens, analizînd relația dintre Wotan și Siegfried: „Privește-l bine pe Wotan: el ne seamănă, ne confundăm prin similitudine. El este suma inteligenței actuale, pe cînd Siegfried este omul așteptat, voit de noi, omul viitorului, care nu poate fi opera noastră, care trebuie singur să se înfăptuiască prin nimicirea noastră — omul cel mai desăvîrșit pe care-l pot închipui".

S-au dus acele burguri cu-augustii lor stăpîni!
Nimic n-a mai rămas din crunta tiranie
a-ntunecatelor pacte și-a falselor înțelegeri.
Ca să fiți fericiți în bucurie sau în jale,
faceți ca să vă stăpînească dragostea!"

Cît privește catastrofa optimistă cu care se încheie *Tetralogia*, departe de a fi o extravaganță a lui Wagner, ea se încadrează perfect în tradițiile mitologiei nordice care consemnează că năruirea zeilor va face să iasă din matcă nedreptățile primordiale. „Acolo unde are loc o scufundare, trebuie să fi fost vreo vină" — spune o înțeleaptă vorbă din bătrîni, de proveniență germană[1].

Înainte de a ne ocupa de latura muzicală a *Tetralogiei*, mai sîntem datori să lămurim pe scurt mult discutatul rol pe care l-a jucat *doctrina voluntarismului* în opera compozitorului.

Toată lumea „știe" că Wagner a profesat doctrina pesimistă a lui Schopenhauer, în urma aprecierilor pripite ale unor exegeți cu privire la sfîrșitul catastrofic al *Tetralogiei*, precum și al protagonistului ei, Wotan, care a preferat să-și nege voința de a trăi, alegînd neantul. Dar în analiza concepției definitive a *Tetralogiei* noi am demonstrat că finalul ei nu poate fi considerat ca avînd un caracter depresiv, și aceasta datorită razelor de speranță ce le împrăștie în viitor. În ceea ce privește comportarea lui Wotan față de răul funciar existent în lume, potrivit doctrinei lui Schopenhauer, acesta ar fi trebuit să renunțe la orice acțiune combativă, prin anihilarea totală a voinței de a trăi. Or, Wotan din viziunea lui Wagner, datorită conștiinței sale încărcate, și-a pregătit *minuțios* renunțarea la viață, dar după ce s-a asigurat ca, prin dispariția sa, lumea să renască regenerată pe principiile sacre ale iubirii. Nepotrivirile dintre aceste două concepții apar aici evidente. Dealtfel, un argument și mai elocvent în acest caz constă din compararea unor date istorice în legătură cu imposibilitatea unei influențe culturale dintre compozitor și filosof: ultimul plan al libretului *Tetralogiei* este datat în toamna lui 1852 și tipărit în 1853, iar data cînd autorul a auzit pentru prima oară de opera filosofului a fost în iarna anilor 1853—1854, și nu a studiat-o decît în primăvară. Recomandarea cărții a fost făcută de prietenii săi din exil, Herwegh și Wille, atrăgîndu-i-se atenția

[1] Max Chop — *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst*, Edit. Reclam. Tot din mitologia nordică a preluat Wagner factorul decisiv al feminității și transformarea pe parcurs a unor eroi.

lui Wagner despre „minunata coincidență" presupusă între cele două concepții. Este drept că studiul aprofundat pe care l-a întreprins Wagner asupra celebrei lucrări *Lumea ca voință și reprezentare* l-a pasionat pînă într-atîta, încît aceasta a devenit pe viitor cartea sa de căpătîi. Dar coincidențele de vederi strict filosofice se iveau, în mod paradoxal, numai în legătură cu operele sale de tinerețe — care personificau soarta artistului în lume — și nicidecum cu concepția sa generală despre lume, pe care o profesa pe vremea cînd scria *Tetralogia*[1].

Se poate susține deci cu tărie că Wagner, intrînd cu pasiune în gîndirea metafizică a lui Schopenhauer începînd cu anul 1853, a trăit — prin această influență — mai degrabă *un sentiment de eliberare și de emancipare* față de gîndirea sa anterioară, în care el imitase pe Schopenhauer „fără să știe". Un respect secret, dublat de entuziasm, l-a păstrat apoi compozitorul pentru filosof tot restul vieții — și nu întîmplător.

Căci există în istoria culturii unele teorii care, găsindu-și terenul propice, au acționat ca îngrășămînt — oricît de hazardate ar fi fost ele.

[1] Făcînd o analiză sumară a concepțiilor dramelor wagneriene din tinerețe, cînd doctrina voluntaristă a filosofului de la Frankfurt era complet necunoscută, vom constata totuși unele vădite coincidențe:

Olandezul zburător*, *Tannhäuser* și *Lohengrin sînt cele trei creații în care — sub diferite unghiuri de personificare a sorții artistului — apare cu surprindere teza pesimistă a anihilării voinței. În *Olandezul zburător*, substratul acestei gîndiri poetice capătă relieful cel mai grăitor: cei doi eroi, îngemănînd sentimentul greșelii cu cel al compasiunii, se unesc prin anihilarea voinței de a trăi, moartea lor fiind alegoria eliberării prin negație. În *Tannhäuser* și *Lohengrin*, însuși poetul a recunoscut mai tîrziu că „dacă există în acești eroi expresia unei teme fundamentale, ea poate fi grandoarea renunțării, realizată în mod necesar, și singură răscumpărătoare".

Nu tot astfel se va întîmpla mai tîrziu în drama ***Tristan și Isolda***, scrisă în perioada cînd au fost concepute dramele *Siegfried* și *Amurgul zeilor*. Protagoniștii din *Tristan* pledează, dimpotrivă, pentru glorificarea afirmării egoiste a voinței, a plăcerii de a trăi — căci, pentru Tristan, lumea semnifică miracolul Isoldei. Pe *pămîntul* lui Tristan există o Nirvana pe care nici înțeleptul Schopenhauer nu și-ar fi imaginat-o vreodată... Ce prăpastie poate exista între acest poem al iubirii supreme și următorul fragment din opera solitarului filosof al Voinței!... „Esența negației voinței nu consistă în oroarea care ar putea să ne inspire suferințele vieții, ci mai ales în aceea care ne procură bucuriile ei"...

Cît privește îmbinarea insolită pe care Wagner o va face între iubire și moarte, ea este doar o vie poezie încinsă de muzică, pe care numai inima poate să o înțeleagă, nicidecum rațiunea (Houston Steward Chamberlain — *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, Perrin et Cie, Paris, 1896).

Muzica și „lucrul în sine"

Ceea ce l-a fascinat pe autorul *Tetralogiei* citindu-l pe Schopenhauer a fost nu pesimismul — cu care el s-a luptat din greu, sublimîndu-l, după cum se vede în dramele sale muzicale —, ci tezele privind poziția și virtuțile muzicii în artă și cunoaștere, ca și unele concluzii etice care îl vor conduce mai tîrziu la *doctrina regenerării omului.*

Încercînd o scurtă analiză a muzicii *Tetralogiei,* socotim util să arătăm în ce măsură aceste idei au constituit un real imbold pentru compozitor. Esteticianul Schopenhauer considera muzica drept cea mai filosofică dintre arte, ea fiind o culminație în înțelegerea lumii prin punerea sa în legătură directă cu ea — spre deosebire de celelalte arte sau chiar de rațiunea însăși, ce își mînuie zadarnic palidele ei noțiuni. În realitate, convingerile filosofului pe terenul real al psihologiei umane nu erau prea departe de adevăr, dar deveneau aberante cînd, rătăcindu-se într-un idealism vag, căuta să se încredințeze că privilegiul muzicii este acela de a atinge „lucrul în sine"[1]. Desigur că lui Wagner îi priau în acele momente de creație sensurile intelectualiste ale muzicii, scoase la iveală de către acest filosof speculativ: se infirma, așadar, părerea lui Kant care vedea în arta muzicală doar provocarea unor vagi senzații, pe care Hegel le considera „afecte nedeterminate". Compozitorul Wagner se vedea astfel acoperit de intuițiile lui Schopenhauer cînd își considera „afectele" exprimate în muzica sa drept un *Weltanschauung* — începînd cu ilustrarea lui *Tristan și Isolda* și sfîrșind cu *Parsifal*[2].

[1] Teoria sa estetică asupra muzicii pornea de la o *limitare* pe care Schopenhauer o socotea drept calitate: considerînd pe drept cuvînt că muzica nu poate exprima realități precis definite — spre deosebire de celelalte arte —, el vedea aici un mare avantaj. Cu cît celelalte arte exprimau mai exact realitatea *(lumea fenomenală, reprezentarea),* cu atît mai mult — susținea Schopenhauer — ele ne vorbeau despre *umbra* Universului, iar nu despre *esența* însăși a lui, adică despre *voință* sau despre *lucrul în sine,* pe care numai muzica poate să-l realizeze.

[2] Putem însă nota că discuția privind competența muzicii de a exprima ceva nu s-a închis nici pînă în prezent, căci începînd de la jumătatea secolului trecut, Eduard Hanslick (1825—1904) a rostit de pe podiumul unei catedre universitare vieneze că muzica nu poate exprima *sentimente,* definite sau indefinite, ci doar „forme sonore în mișcare". Prin lansarea *formalismului* hanslickian, se arunca pe teren sterp o mănușă provocatoare tuturor compozitorilor romantici care, însoțindu-se cu poezia, transmiteau portrete sufletești, imagini ale naturii, acțiuni și mesaje

În ceea ce privește muzica *Tetralogiei,* forța ei de ilustrare sugestivă se află pe planul cel mai înalt, ajungînd la unele intuiții cu care filosoful Schopenhauer s-ar fi mîndrit. Se simte aici pînă la ubicuitate prezența Muzicii în *sentimentele* personajelor, vehicularea ei contrapunctică, puterea evocărilor și a prevestirilor, forța telurică a blestemului și a răzbunării, liantul sufletesc al dragostei dintre parteneri, precum și arta deghizărilor și a farmecelor. Apar în plus sistematizate unele idei preluate din experiențe anterioare, ca de exemplu:

Mărirea rolului de comentator de acțiune al muzicii, ajungîndu-se pînă la peste 80 de laitmotive; intensificarea travaliului muzical prin introducerea în acțiunea dramei a unor repovestiri de evenimente ce se desfășoară prin anticipări sau repetări, ca într-un *timp ciclic,* propice genului variațional; mărirea numărului de tablouri simfonice alternînd cu acțiunea propriu-zisă, care ajută la regrupări de laitmotive sub formă de comentator și liant al diferitelor scene; generarea altor laitmotive din cele precedente, din rațiuni intuitive și psihologice; mărirea interesului muzical concentrat în cel de-al treilea act al dramelor, precum și diversificarea laitmotivelor după conturul lor melodic, ritmic și armonic.

În ceea ce ne privește, am dorit ca aceste concentrări de amănunte să creeze doar atmosfera ajutătoare la cîștigarea partizanilor cauzei pentru care a luptat Wagner la realizarea *Tetralogiei;* bineînțeles că numai o pregătire temeinică a spectatorului îl poate ajuta să guste întregul în toată măreția lui. În cele ce urmează, vom da o sumară descripție muzicală a celor patru zile de spectacol.

Prima zi (*A u r u l R i n u l u i*) începe cu consonanța unei tonalități majore învăluitoare, crescînd treptat pe o întindere de 136 de măsuri, de la un singur sunet la figurațiile lichide ce compun o adevărată tapiserie de registre sonore: este *Natura* ce adie de la începuturile vieții, dezlegîndu-se în *apele Rinului.* În aceste adîncuri străvezii, podoaba Naturii, *aurul* radios atît de rîvnit — mai mult decît fiicele Rinului care îl păzesc cîntînd — va sclipi în orchestră printr-un motiv derivat din armonicele aceluiași imperiu acvatic, după cum din puterea aurului topit și prelucrat,

filosofice. Punctele de vedere ale lui Schopenhauer și Hanslick erau diametral opuse și la fel de extremiste, fără însă a împiedica arta lui Wagner să înflorească potrivit geniului său.

se vor naşte *inelul*, *tema renunţării* şi cea a maiestuosului palat zeiesc, *Walhala*. Coborîrea în adîncurile pămîntului pe fundalul ritmat al *ciocanelor* ce bat în nicovale sugerează monotonia trudei perpetue a sclavilor, iar cînd comorile vor ajunge la picioarele zeilor, vom auzi şi *blestemul* sinistru, rostit de Alberich, hoţul de aur, cel jefuit la rîndul său; acest glas prevestitor se va face auzit ori de cîte ori cursul dramei gravitează spre rău sau se împlinesc nenorocirile născute de aur; desenul său este elocvent, declamatoriu, malefic. Prima osîndă va fi aplicată cînd unul dintre *giganţi* va cădea, setos de aur (ultima — la încheierea *Tetralogiei*, cînd Hagen se va îneca în apele Rinului). *Invocarea norilor* şi risipirea lor, precum şi *curcubeul* întins peste prăpastie pînă la locuinţa zeilor se vor naşte din aceleaşi armonii ale apelor primordiale, de asemenea şi tema eroică, ascendentă, a *spadei*, ce va sclipi în mintea lui Wotan împreună cu arpegiile marciale ale *Walkiriilor* — toate ilustrînd gîndurile creatoare ale zeului Wotan care se simte ameninţat.

Astfel se încheie prima zi, care a fost gîndită cu trei decenii înainte de sfîrşitul celei de-a patra zile — fără ca inerentele deosebiri stilistice să supere; în schimb uimeşte invenţia laitmotivelor muzicale — gîndite anticipat în vederea metamorfozării lor şi a jocurilor polifonice ale ideilor în devenire —, precum şi posibilitatea operării legăturilor dintre ele. Uimesc, de asemenea, toate acele incantaţii ale vrăjitorului Wagner, caracterul proaspăt şi puternic al stilului elementarizant, acea ştiinţă a alternării acţiunii cu comentariul pur muzical, fără a mai vorbi de bucuria pentru auz la apariţia laitmotivelor, ca liant psihologic al simfonismului dramatic...

În cea de-a doua zi *(Walkiria)*, o *furtună* de o tărie neobişnuită apropie într-un adăpost pe Siegmund şi Sieglinde, copiii bastarzi ai lui Wotan. Desenul dezlănţuit de rafalele ploii se va prelungi în *oboseala* urgisitului Siegmund; alăturarea celor doi într-un destin comun se va recunoaşte prin *motivul dragostei*. *Hunding*, stăpînul colibei, va descinde prin motivul său sacadat, în contrast cu cel patetic al *neamului Wälsung*. *Imnul Primăverii* pare la început ca o melodie străveche, pentru ca frazele următoare să lege în lanţ un discurs dialogat al *pasiunii*, alcătuit din motive generate pe parcurs. Fuga tinerilor în pădurea fermecată se dezlănţuie sub paza strălucitoarei *spade* smulse din copac. Duetul dintre Wotan şi Brunnhilde dezleagă unele sentimente ascunse, pline de dureri înăbuşite — secrete existenţiale zeieşti; aceste confidenţe rău prevestitoare sînt ilustrate prin *blestemul lui Alberich* şi *pieirea Walhalei* prin contaminarea ei cu *aurul*.

În acest timp Siegmund şi Sieglinde aşteaptă halucinaţi confruntarea cu *Hunding*, al cărui motiv apare redus obsesiv doar la scheletul său ritmic. Cînd Brunnhilde le anunţă sfîrşitul prin *motivul sorţii*, prelungit cu cel al *morţii*, Siegmund vrea să curme în somn suferinţele iubitei, dar mesagera morţii îi atrage luarea aminte că Sieglinde poartă în sine fructul dragostei — pe *Siegfried* — al cărui motiv va suna în orchestră înainte de a se naşte! Momentul culminant se va consuma în tabloul final, în care zeul suprem îşi va urmări şi pedepsi fiica; *cîntecul* său *de despărţire*, *adormirea* şi invocarea lui *Loge*, urmată de pîlpîitoarea *vrajă a focului* dăinuiesc sub semnul *sorţii* şi al viitorului *purtător al spadei*, sortit să străbată volbura dogorîtoare.

În cea de-a treia zi *(Siegfried)* — un adevărat *scherzo* muzical — se face apologia vitalităţii, a optimismului, a puterii şi a iubirii dezlănţuite, toate acestea prin noi desene muzicale, dintre care *chemarea din corn* a lui Siegfried va fi pe primul plan, reuşind, prin creştere continuă, să glorifice pe erou. Scena *călirii spadei* se desfăşoară pe un desen de cvarte suitoare, sugerînd voinţa sa cutezătoare de faur, în contrast cu raţionalul „*călător*“ Wotan, care îşi urmăreşte acum îndeplinirea planurilor sale de retragere: laitmotivul său este format din acorduri descendente, semnificînd anihilarea voinţei. Tabloul *visării* lui Siegfried în *freamătul pădurii înverzite* şi al şoaptelor întregii firi — la care se amestecă şi misteriosul glas al unei *păsări călăuzitoare* spre stînca Walkiriei — reprezintă o subtilă pagină a *Tetralogiei*.

Înainte de scena finală a duetului de dragoste, Siegfried, după înfruntarea sa biruitoare cu Wotan, va trece prin cercul de foc, moment de repetare a sfîrşitului zilei precedente, îmbogăţite cu suprapunerea temei *chemării din corn* a cuceritorului — o altă izbîndă a simfonismului wagnerian. Duetul se deschide cu „scena deşteptării Brunnhildei“ — pagini sublime de tăceri şi de patimă amestecată cu teamă, urmată de dezlănţuiri ce nu au pereche în cîntul a două inimi nobile. Scena începe cu două saluturi către lumină, prin armonii ascendente şi pîlpîitoare, în care culminaţii senine şi auguste, ieşite din înlănţuirea unei bune părţi a laitmotivelor auzite pînă acum, sugerează extazul iubirii.

În cea de-a patra zi *(Amurgul zeilor)*, prologul răuprevestitor al torcătoarelor nocturne se va deschide cu aceleaşi acorduri memorabile ale *deşteptării*, după care cei doi eroi împătimiţi se despart după o iubire de o noapte. Ne întîmpină o nouă şi magistrală pagină simfonică, cea a „Călătoriei lui Siegfried pe Rin“ la care singurul motiv nou este *dragostea eroică a Brunnhildei*, citată din duetul lor de despărţire; răsună apoi *cornul lui Sieg-*

fried, urmat de evocarea pătrunderii lui prin *cercul de foc*, de străbaterea Rinului, cel plîns de fiicele sale pentru aurul pierdut, şi atingerea celuilalt mal unde se află *palatul Gibichung*-ilor. În următoarele scene — care vor ilustra acţiunea malefică şi răzbunătoare a Nibelungului, prin fiul său, Hagen — asistăm dramatic la pervertirea caracterelor celor doi îndrăgostiţi prin puterea fatală a inelului, a coifului fermecat şi a filtrului; datorită virtuţii suverane a muzicii, se surpă şi se preschimbă sentimentele nobile iniţiale în grotescul celor mai joase instincte de apărare şi de ripostă sălbatică. Dacă Siegfried ne apare cu sensibilitatea răcită şi condusă orbeşte de *forţa trădătoare prin magie*, el îşi păstrează totuşi ceva din demnitatea şi farmecul naivităţii; în schimb, Brunnhilde, la fel de ulcerată de răzbunarea Nibelungului, devine fiară, deposedată de orice control. Întrevederea cu Siegfried înfăţişează momentul sufletesc cel mai critic, ilustrat în lanţ de tenebroasele motive ale *sorţii, distrugerii, trădării* şi *răzbunării;* doar în cîteva momente de cumpănă — cînd nefericita Walkirie se află în totală confuzie — răzbat amintiri obscure, unde Siegfried cel de altădată îi apare prin *bucuria dragostei* şi prin imaginea eroului destinat să fie *moştenitorul lumii*. Conducătorul acestor scene aprige este Hagen, dramatic prezentat muzical în marea sa perfidie cu care ştie să regizeze *chemarea vasalilor la nuntă* şi organizarea complotului uciderii lui Siegfried. Dialogurile sînt întretăiate amplu de cor şi de terţetul final al *crimei* şi al *răzbunării*. Doar în ultimul act diferenţierea caracterologică a eroilor dramei se va restabili tot prin marea Muzică, după ce vraja *blestemului* începe să se împrăştie prin sacrificiul final al cuplului Siegfried-Brunnhilde. Pînă la azvîrlirea aurului în Rin, luăm cunoştinţă de noile sale armonii prin graţioasele sale fiice, precum şi de sumbrul sfîrşit al eroului Siegfried care, sub un nou filtru, se deşteaptă pentru o clipă din vraja în care căzuse — prilej ca înaintea morţii să-şi depene extatic amintirile minunatei sale existenţe. Glorificarea se va continua printr-o „Muzică funebră", unde un şir de motive caracteristice îi vor invoca solemn viaţa. Sfîrşitul zeilor va fi oficiat de către Brunnhilde, salvînd lumea de puterea răului, după ce s-a eliberat pe sine de *blestemul aurului* care îi întunecase mintea. După grandiosul său monolog, ea va arde alături de eroul iubit, fără să-şi rostească tot mesajul, dar lăsînd, în schimb, muzicii să-l completeze printr-o pagină unică, în care se suprapun într-o superbă împletire motivele: *fiicele Rinului, Walhala, răscumpărarea prin dragoste* şi *forţa divină*. Din această polifonie se detaşează lumina arcuită a unei melodii sublime ce parcă ne înfrăţeşte purificaţi de vîlvătăile ce au consumat Walhala: este motivul *răscumpărării prin*

dragoste, pe care-l cunoaştem din actul 3, scena I a dramei *Walkiria*, înainte de sosirea zeului pentru a-şi pedepsi fiica.

După ultima lăsare de cortină ne stăruie încrederea în viitor, teama de greul pămîntului este alungată, eliberarea de puterea arbitrară a stăpînului o simţim în noi toţi; nici un gînd rău nu ne mai străbate.

Am luat astfel cunoştinţă de măreţia Barocului tîrziu prin intermediul *strălucirii* apelor Rinului sau al *focului* Walhalei, prin cel al *declinului* zeilor sau al *înnoirii* lumii, prin involtul *Artei totale (Gesamtkunstwerk)*. Dar timpul ne grăbeşte, silindu-ne să trecem la comentariul aceluiaşi stil prin drama *Parsifal* — pinacolul artei wagneriene din a cărui înălţime se acoperă un gol, o lipsă, o slăbiciune: acea *regenerare* pe care o va fi visat într-un fel şi Wotan prin Brunnhilde...

7. Parsifal

1. *Legenda Graalului*

Cele mai vechi legende despre recuperarea potirului şi lăncii amintite în cărţile *Noului Testament* îşi au izvorul în *Evanghelia* apocrifă zisă a *lui Nicodim*. Aici se povesteşte că printre darurile aduse de „cei trei magi" în faţa ieslei de la Betleem se afla şi un potir; diamantul din care patriarhii iudei şlefuiseră vasul se aflase pe vremuri în posesia regelui Solomon, iar la obîrşie căzuse de pe fruntea lui Lucifer, pe cînd acesta se prăvălea în neguri... Fabulistica de rigoare se completează ulterior cu episodul călugăriţei Katarina Emmerick — cea despre care se pretinde că ar fi dictat, în extazurile sale, scene inedite din viaţa lui Crist. Astfel apar noi amănunte despre potir, şi anume că Iosif din Arimateea — acela care, împreună cu Nicodim, a pogorît în mormînt pe cel crucificat — a păstrat pentru sine potirul tăiat din diamant; tot el a păstrat şi lancea cu care Crist fusese străpuns de oşteanul Longinus.

În continuare, se povesteşte că Iosif, mai apoi întemniţat, a fost uitat între ziduri vreme de douăzeci de ani; el a putut supravieţui numai prin rezistenţa ce i-au întreţinut-o virtuţile potirului, iar evadarea sa a datorat-o lăncii care, într-o noapte, a despicat zidurile ce-l îngrădeau pe viaţă. Scăpat din captivitate, Iosif, în semn de recunoştinţă, a fondat un ordin monastic menit să păstreze şi să continue cultul relicvelor salvate de el, după un ritual instituit anume. Potirul, devenit astfel obiect de cult, a căpătat cu timpul denumirea de *Sfîntul Graal*, denumire extinsă şi asupra întregului domeniu unde se afla lăcaşul în care era păstrat împreună cu celelalte obiecte[1]. Legenda spune că

[1] După unii exegeţi, Sfîntul Graal nu este decît abreviaţia noţiunii (în spaniolă) de *singe regesc*, iar alţii îl tălmăcesc cu sensul *lucrului ce place la superlativ*; Richard Wagner va susţine prima etimologie: *Sangue reale→San Greal→Sankt Graal*.

succesorul lui Iosif, fratele său vitreg pe nume Brons, a continuat cu strîngerea altor relicve, izbutind să restaureze masa pătrată a Cinei împreună cu scaunul pe care stătuse odinioară Iuda.

Dar toate aceste obiecte recuperate şi adăpostite în sînul unei comunităţi nu s-au bucurat decît rareori de o deplină siguranţă, şi o viaţă plină de peripeţii eroice animă în continuare strania legendă.

Sub denumirea de *Queste* (istorisirea acţiunii de căutare a Graalului) ni se cîntă, în diverse moduri poetice ale evului mediu, vitejiile lui Gauvain, Lancelot, Galaad şi ale multor alţi cavaleri — dar singur Parsifal cel pur va reuşi deplin în misiunile sale de salvare a Sfîntului Graal.

Poeţii medievali care, după mai bine de un mileniu, au povestit despre vestitul potir sînt în număr de patru: Robert de Boron, Gautier Map, Chrestien de Troyes şi Wolfram von Eschenbach[1].

[1] Pentru urmărirea sensului acestei teme este necesar să cunoaştem cîteva date cu privire la aceste texte rămase: la finele veacului XII Robert de Boron este traducătorul abil al versiunii latineşti a *Istoriei Graalului*, dar acest material rămîne cel mai sărac în date; Gautier Map, capelanul regelui Henric II al Angliei, repetă o bună parte din datele legendei enunţate, la care adaugă că Brons — urmaşul lui Iosif din Arimateea — a avut ca descendent direct pe Alain le Gros, tatăl lui Parsifal.

Chrestien de Troyes (1135—1183), autorul lui *Perceval le Gallois, Lancelot, Le chevalier au lion* ş.a., îl zugrăveşte pe Parsifal ca fiind fiul unui cruciat căzut în luptă şi pe care mama sa îl izolează de lume pentru a nu îndura aceeaşi soartă. Mai tîrziu, el va intra în legătură cu cavalerii în zale, ajungînd pînă la curtea regelui Artur; după grele încercări, el va recupera relicvele înstrăinate, ajunse în stăpînire păgînă în urma căderii în păcat a regelui Graalului. Sentimentul milei şi imaginea iubitei sale, Blanche Fleur, îi sînt revelate de picăturile de sînge scurse pe zăpadă dintr-o pasăre rănită. Există aici interpolări şi din alte povestiri cu isprăvi vitejeşti, la care iau parte cavalerii Gauvin şi Lancelot du Lac; astfel, Gauvin reuşeşte să recucerească lancea furată regelui Graalului, cel capturat în *Grădina plăcerilor (Castelmerveille)*, eliberînd prin ea mulţi viteji prinşi sub ploaia de săgeţi vrăjite, fără însă a izbuti să spulbere întregul domeniu al căderii în ispită.

Wolfram von Eschenbach (1170—1220) povesteşte în *Parzifal* (1200) despre Ordinul de cavaleri de pe Montsalvat, păstrători ai lăncii şi ai Sfîntului Graal. Ei sînt conduşi de Titurel, al cărui fiu, Frimutel, îşi va căsători fata cu Amfortas. Ajuns rege, acesta este moleşit de către Diavol şi îşi va pierde lancea sacră în lupta cu păgînii. Parzifal, un inocent crescut departe de lume, dar posedînd revelaţia directă a Adevărului, va cunoaşte dragostea pămîntească prin însoţirea sa cu Kundviramur; ca rege va restaura prin luptă puterea Graalului, lăsînd drept urmaş pe Loherangrin (viitorul Lohengrin al lui Wagner). Eroul din viziunea lui Wolfram este dotat cu o mai mare forţă intuitivă, dar şi cu o trufie exagerată

Prelucrările culte care au urmat și-au găsit cu greu o imagine logică în matricea acestei legende: ele nu au putut ocoli unele explicații mistice, întreținute și azi de unii scriitori. Astfel, dintr-o întreagă literatură mai recentă desprindem *Cartea secretelor trădate* a lui Robert Charroux (*Le livre des secrets trahis*, Robert Laffont, Paris, 1967), în care apare povestea Graalului amestecată cu secretul „antigravitației", și cu „navele vaidorge din Bâavi". Singură drama muzicală a lui Richard Wagner, pe care o vom analiza în paginile ce urmează, considerăm că a izbutit să încorporeze o concepție de o înaltă semnificație *umană*.

Poemul salvării

Cu privire la proiectul lui *Parsifal*, se spune că prima revelație însoțită chiar de sugestii muzicale a avut-o Richard Wagner în primăvara anului 1857, în zilele tulburi ale elaborării poemului *Tristan și Isolda*, sub privelișteа lacului Zürich; fragmentul păstrat avea să prindă viață (în actul III) peste 25 de ani, adică în 1882, cînd va avea loc și premiera la Bayreuth. Dar cercetările asupra acestui subiect datează încă din 1849, într-un studiu asupra căruia vom reveni.

La 2 martie 1859, Richard Wagner îi scria confidentei sale, Mathilde Wesendonck:

> „*Parsifal* m-a preocupat iarăși vreme îndelungată; o creatură ciudată apărea în mine din ce în ce mai vie și atrăgătoare, ca o femeie minunată, demonul lumii (mesagera Graalului). Dacă voi ajunge la capătul acestui poem, voi face un lucru foarte original. Numai că nu îmi pot da bine seamă de timpul cît voi mai avea de trăit, dacă îmi voi putea realiza toate proiectele..."

atunci cînd ajunge să se plingă de Dumnezeu că nu-l ajută suficient în acțiunile sale.

Toate aceste motive ale legendei cu greu s-au putut îngrădi în forme unitare, și nu de puține ori au stîrnit ecouri înșelătoare în spații depărtate. Astfel, Sar Péladan — care s-a ocupat la finele secolului trecut de obîrșiile legendei Graalului, pentru ca apoi să o prelucreze într-o dramă originală (*Le Mystère du Graal, en 5 actes*) — precizează că legenda *Parzeval Saga* și a vasului, numit de către barzii gali ai secolului VI, *Athlon* (cupa victoriei) nu are nici o legătură cu Sfîntul Graal; de asemenea — nici legenda lui *Peredur du Mabinoghion*, care oferă doar coincidențe asociative cu motivul mitului căutării Graalului.

Cercetînd producțiile pline de fantezie ale poeților medievali de diferite naționalități, marele compozitor își făurește cu cazmă subtilul său poem dramatic, cristalizîndu-l abia în 1877, după ce elaborase un scenariu, schițat viguros la Zürich cu 12 ani în urmă[1]. Felul cum culege și seamănă anumite evenimente disparate, cum le selectează și le înglobează în semnificații proprii, sub un veșmînt expresiv unic — acesta rămîne darul marelui poet și filosof. Să urmărim acum cu atenție versiunea legendei în viziunea lui Wagner, după care vom încerca să înfățișăm puterea lui de sintetizare a datelor transmise — cu infinite reverberații semnificante — în libret:

În timpurile vitrege din epoca vizigotă, cînd semințiile suprapuse amenințau cu distrugerea ultimelor relicve ce mai aminteau de începuturile noii civilizații, acestea au fost încredințate de către mesageri cerești cavalerului-preot Titurel; el le va conserva în incinta unui burg inabordabil profanilor, ridicat pe Montsalvat în creierii Pirineilor, întreg domeniul primind denumirea de Sfîntul Graal[2].

Titurel s-a încoronat rege al Graalului, după ce și-a alăturat o elită de cavaleri pioși care au fost răsplătiți, pentru acțiunile lor de binefacere, cu contemplarea potirului miraculos ce le conferea nemurirea. Din cînd în cînd, un porumbel cobora din înălțimi în sanctuarul Sfîntului Graal ca să reînnoiască forța ce emana din sînul întregului așezămînt. Dar ce s-a petrecut, de vreme ce porumbelul încetase să mai apară, din înălțimea cupolei, deasupra potirului?

În apropierea cetății sacre trăia Klingsor, un eremit de obîrșie necunoscută, care a izbutit să tulbure rodnica pace a cavalerilor Graalului; rîvnind să stăpînească el falanga de slujitori ai cultului, a încercat pentru aceasta zadarnic să-și înfrîneze dorințele trupului, iar atunci cînd, pentru mai multă siguranță, va recurge în acest scop la castrare, își va închide pe veci accesul în cetatea dorită. Dușmănind acum pe cei ce l-au renegat, el va

[1] Din scrisoarea către Mathilde Wesendonck, datată Lucerna, 30 mai 1859, rezultă că atît culegerile lui Chrestien de Troyes cît și cele ale lui Wolfram von Eschenbach au fost cercetate în amănunt de către Wagner, după care el se vede nevoit să constate, nu fără ironie, că va trebui totul „inventat" de la început.

[2] Coborîrea relicvelor este ilustrată muzical de Wagner încă din anul 1847, în celebra pagină a preludiului dramei muzicale *Lohengrin*. Acea serafică bătaie de aripi care descinde din înălțimi pe pămînt în jurul potirului radios, acea izbucnire gradat pregătită, de o infinită splendoare, au făcut pe un prelat francez să exclame, „că, în realitate, îngerii sînt aceia care au coborît atunci pe pămînt acest preludiu..."

înfăptui un plan de răzbunare cu ajutorul malefic al forțelor întunericului, prin practici magice. Astfel, el va crea în pustiul alpin, în locul colibei sale, un castel fermecat și o grădină a deliciilor, unde ființe fantastice, cu chipul unor *fete-flori*, de o irezistibilă seducție, vor atrage în cursă pe mulți cavaleri ai Graalului. Vrăjitorul Klingsor se servește în acțiunile sale și de farmecele unei *femei-demon*, roaba sa Kundry, pe care o atrage deseori de pe tărîmurile Graalului, unde servea cu căință, pentru a o face instrumentul dorințelor sale de acaparare a puterii.

Nici Amfortas, fiul lui Titurel, care i-a urmat la tron, nu a fost mai virtuos decît unii dintre supușii săi; căzînd în cursa castelului pierzaniei în timp ce venise să înfrunte pe vrăjitor, acesta îi va smulge lancea sfîntă, încredințată să-l apere, provocîndu-i cu ea o rană fără leac. De atunci, întreaga ceată de cavaleri ia parte la nenorocirea nevolnicului rege; acesta va oficia în cele mai grele chinuri dezvelirea potirului, fără ca să le poată dărui hrana sufletească zilnică. Nici apele lacului din inima secularei păduri, nici balsamurile aduse din Arabia de către Kundry nu puteau închega plaga sîngerîndă a lui Amfortas; un singur salvator va putea răscumpăra păcatul regelui — o făptură simplă și castă, înălțată prin *mila* față de cel căzut în suferință. Acesta va fi Parsifal, inocentul crescut departe de răutatea oamenilor, ca un erou neînfricat. Rătăcit pe aceste tărîmuri depărtate pe cînd urmărea cu arcul o lebădă pe deasupra lacului, el simte pentru prima oară mila după ce săgetează pasărea și își primește dojana de la cavalerii Graalului.

Continuîndu-și inițierea prin asistarea la ceremonia din templu, el se pătrunde lăuntric de toate suferințele ce se abătuseră peste călugării-cavaleri, dar atitudinea sa reținută îl face să fie alungat de către cei ce-și puseseră speranța într-însul ca într-un salvator.

Atras, la rîndul său, în cursă de către vrăjitorul Klingsor, Parsifal este fascinat de către farmecele fetelor-flori și apoi de ale lui Kundry, dar el reușește să se stăpînească, cu gîndul treaz la suferințele îndurate de către Amfortas. Chemat în ajutor de către femeia respinsă, Klingsor apare pe terasa castelului, dar în clipa cînd vrăjitorul ține spre Parsifal, aceasta rămîne suspendată deasupra capului său, prilej ca eroul să se pună sub protecția ei. Intrînd astfel în posesia lăncii, Parsifal face cu ea un semn inițiatic, provocînd prin aceasta pieirea vrăjitorului și a întregului său domeniu infernal. Singură Kundry supraviețuiește printre ruini, și i se promite o întîlnire pe tărîmurile Graalului.

Vreme îndelungată, Parsifal *va rătăci* pe drumurile spinoase ale acestei lumi, înfruntîndu-le. Într-un tîrziu se va întîlni cu Kundry, în chip de cavaler în zale, într-o Vinere mare, pe domeniile vlăguite ale Graalului. Ei se recunosc în plină natură în floare și, în timp ce femeia îi spală picioarele și i le usucă cu părul ei, ca o Magdalenă, Parsifal îi dă botezul cu apa de la izvor. La rîndul său, este uns rege al Graalului de către cel mai bătrîn cavaler și, pătrunzînd sub cupola sanctuarului, va vindeca cu vîrful lăncii rana deschisă a lui Amfortas. Urcînd treptele tronului, Parsifal preia oficierea slujbei, înconjurat de cavaleri; abia atunci potirul din mîinile sale se împurpurează, și un porumbel al Păcii coboară iarăși din înălțimi, în timp ce Kundry expiră, izbăvită de ambivalența sa etică, la picioarele tronului regesc.

Poemul lui Parsifal în viziunea lui Wagner este socotit cel mai unitar și cel mai poetic dintre toate creațiile sale, oferind, după unghiul din care e privit, mereu alte sugestii, ca fațetele unui cristal; deoarece această operă își refuză cifrul adevărat dînd naștere la aparente posibilități de interpretare, vom începe cu strîngerea comentariilor mai importante, fără să ocolim noile presupuneri.

Parsifal, eroul principal al poemului, a rămas mai în umbră în lumina înțelegerii[1]. El este ca un Siegfried neînfricat, un copil al Naturii crescut în singurătate, dar despovărat de pasiuni deșarte și rămas cu rațiunea intactă și voința călită.

Din poem rezultă drumul său inițiatic:

Săvîrșind la început din *neștiință* uciderea lebedei — simbolul păcii Graalului —, eroul va avea imediat revelația *milei* și a greșelii sale; asistînd sub cupola templului la lamentațiile lui Amfortas și la oficierea dezvelirii potirului, sentimentul milei sale va crește; izgonit din templu, neînțeles și dezavuat, Parsifal

[1] Diverși cercetători, departe de a încerca să descifreze acest simbol al *formării unui conducător*, caută să explice tipologia eroului după un cod genetic arbitrar. Georg Wilmar vede în Parsifal doar simplitatea naivă, pudicitatea, evlavia și intuiția germanică, așa cum arată ele și în textele medievale ale legendei; Gustave Cohen vede din textul lui Wolfram von Eschenbach voința dîrză a eroului, dublată de trufia caracteristică spiritului teutonic. În ceea ce privește transfigurarea operată de către Wagner, comentatori de diferite formații, ca un Hanslick sau Billroth, nu văd nimic *eroic* în protagonistul poemului, de vreme ce el acționează ca un predestinat sau, la fel ca seducătoarea Kundry, sub acțiunea vrăjilor lui Klingsor.

va rătăci ca un Ahasverus, hăituit în pustietatea lumii, cu sentimentul vinovăției crescut și încins de puterea milei; atras în capcană de către vrăjitorul Klingsor ce i-a urmărit evoluția într-o oglindă fermecată, eroul va rezista ademenirii de către Kundry. După primul său sărut, la fel ca Siegfried, el va cunoaște pentru prima oară teama, dar în locul dorului de a-și găsi perechea, amintirea suferinței lui Amfortas i se extinde, prin compătimirea întregii lumi. Actul său de eliberator începe din clipa cînd lancea trimisă de către Klingsor împotriva sa se oprește deasupra capului, preschimbîndu-l în atotștiutor, capabil să pună capăt puterii infernale a vraciului corupător. Dar cine i-a conferit acea intuiție rară care să-l apere de capcanele vieții ca pe un invulnerabil? Caracterul său nu îl putem rotunji dacă nu îl înțelegem ca pe un erou ce trăiește și pornește de sub pavăza unei spiritualități originale, începînd cu faza sa de *om primitiv*[1].

Wagner și-a creat eroul nu după modelul mai modern, dar simplist al lui Jean-Jacques Rousseau, în care existența răului era văzută numai în funcție de educație și de mediul corupător, omul devenind, în final, victimă a comunității și irresponsabil de faptele sale; omul tragic wagnerian își are un *destin* ce planează asupra sa, iar fiecăruia dintre muritori îi este dat să i se împotrivească, luptînd pentru viitorul său și al altora. Urmărind evoluția lui Parsifal în acest sens, putem constata că el nu s-a mulțumit numai cu spiritualitatea sa originară: prin inițierile sale treptate el va ajunge să intre în posesia unei *spiritualități dobîndite*, după un larg excurs al rațiunii, coborînd în lucruri după ce o vreme fusese nevoit să se plimbe numai deasupra lor. Bizuindu-se la început doar pe intuiție, Parsifal va izbuti în cele din urmă să se orienteze concret, reușind să stăpînească, prin puterea logicii sale afective, celelalte suflete.

Drumul său de întoarcere spre Graal va fi și mai anevoios, dar, ca un om care a știut să urce treptele perfecțiunii, el va ajunge la țintă — de la greșeală la glorie; prin actele sale va pacifica Graalul, vindecînd rana lui Amfortas și eliberînd pe Kundry de blestem. Cu astfel de idee va purcede Wagner să pledeze pentru soluția lui de *regenerare a omenirii*, despre care ne vom ocupa puțin mai tîrziu.

[1] Wagner își denumește eroul *„Der reine Thor"*, adică purul, inocentul smintit sau nerod; cintat de truverii francezi, el era un *„nicelot"* aproape de nebunul inspirat din *Boris Godunov* al lui Pușkin — *„iurodivii-ul"* rus (Em. Ciomac — *Richard Wagner*).

Oprindu-ne acum la Kundry — eroina poemului —, o putem socoti drept cea mai complexă apariție a teatrului wagnerian.

Încă de pe timpul schițării scenariului — la München, în vara anului 1865 — Kundry ni se revelează ca o ființă stranie, de a cărei paternitate autorul ei pare nespus de mîndru prin obîrșia și viața ei dublă, și mai ales „prin renașterile sale perpetue în urma unui vechi blestem". Ducîndu-și existența unei ființe cu dublă personalitate, eroina servea prin alternanță domeniul Graalului, sub înfățișarea unei femei în zdrențe, precum și Castelul pierzaniei, sub ispititorul chip al unei femei de o rară frumusețe. În textul definitiv al poemului Kundry se destăinuie, în marea scenă a seducției, că ea ispășește păcatul originar al unei *existențe anterioare*, de pe vremea cînd a trăit sub chipul Irodiadei — femeia al cărei rîs nelegiuit a urmărit pe Crist în plin Calvar; amintirea mustrătoare a chipului profanat a făcut-o să rătăcească, precum un Ahasverus damnat, pînă în ziua cînd va întîlni privirea izbăvitoare, dar nu va fi mîntuită decît de acel erou care va ști să se împotrivească seducției sale. O astfel de condiție a iertării ne explică temeiul devotamentului acestei femei față de tărîmul Graalului, unde un vag instinct o îndrepta spre unicul salvator posibil[1]. Cu fatalele ei daruri, ea nu izbutea să facă decît victime, în timp ce goana sa după izbăvire, în momentele cînd ea personifica suprema atracție și dorință, devenea tot mai zadarnică. În schimb, după fiecare bărbat cucerit — care cădea apoi în ghearele vrăjitorului — Kundry se putea elibera vremelnic din captivitatea vrăjilor, deșteptîndu-se sub chipul sălbatic al unei femei rătăcitoare, sustrasă efectelor blestemului prin dure penitențe și mortificări; cuprinsă atunci de pasiunea milosteniei totale, pe cît îi permitea rudimentara sa făptură, ea alerga, pentru iertarea greșelilor, în căutarea tuturor balsamurilor capabile să aline rănile victimelor sale, la care ea contribuise din plin[2].

[1] Spre deosebire de această Irodiadă wagneriană, eroina din viziunea lui Eugène Sue își va găsi salvarea prin moarte numai după ce va pieri ultimul descendent al familiei sale.

[2] Complexitatea acestui suflet dedublat de femeie, mult mai apropiat decît s-ar crede de psihologia modernă, devine acută atunci cînd Kundry apare rînd pe rînd servitoarea devotată a Graalului sau instrumentul de distrugere a acestuia.

Încă din vara anului 1860, Wagner se confiază cu entuziasm inspiratoarei sale: „... Ți-am spus oare că nebuna, sălbatica mesageră a Graalului este aceeași ființă cu femeia perversă din cel de-al doilea act? De cînd această idee mi-a venit, aproape totul îmi apare clar în acest subiect. Această creatură, minunat de oribilă, servind cavalerilor Graalului

Trecerea dintr-o existență într-alta va face pe această stranie eroină să piardă orice legătură reală cu trecutul: să ne închipuim existența sa consumată într-o serie de vise, înlănțuite în timpul unui somn profund, din care nu posedă nici o amintire la deșteptare, ci numai un vag sentiment stăpînindu-i cînd și cînd ființa sa cea mai intimă. Această amintire adulterată a existenței reprezintă în realitate o *evadare din timp* de o mare forță poetică, transferată artistic printr-o pendulare între două spații opuse.

Nu putem desprinde acest „trandafir al Infernului" din ansamblul celorlalte fețe ale eroilor cu care intră într-o adevărată „rezonanță polifonică". Căci slujitoarea devotată, evoluînd între templu și grădina fetelor-flori, își are un complement în omul căzut, care posedă același semn al osîndei pe frunte: este regele Amfortas, cel damnat să-și îndure nemurirea într-o cumplită suferință. Și el aspiră zadarnic la izbăvire sau moarte, ca un Ahasverus. Salvarea nu va veni de la tovarășa sa întru durere, cu toate sforțările de alinare pe care ea le întreprinde în repetatele ei existențe în slujba Binelui; în schimb, nemurirea lui îi este menținută prin contactul pe care îl posedă zilnic cu potirul. Pedeapsa îndurată de către Amfortas este ca un cerc de foc fără ieșire: suferința eternă[1].

Doar același vîrf al lăncii recucerite ar putea să închidă rana regelui nevolnic, pe care tot el a căscat-o; și iată că lancea mînuită de brațul lui Parsifal a putut vindeca ceea ce brațul lui Klingsor rănise.

---

cu zelul sclavei neobosite, achitîndu-se de cele mai incredibile nevoi, rămînînd pitită într-un ungher, așteptînd alte misiuni de natură aparte, dispare cîteodată, nu se știe cum și unde...

Apoi, deodată, o găsim înfricoșător de sfîrșită și oribilă; din nou, neobosită, servește ca un cîine Sfîntul Graal, ai cărui cavaleri îi inspiră un obscur dezgust; privirea sa pare să țintească mereu pe cel ales — ea s-a înșelat adesea — fără să-l găsească. Dar ceea ce ea caută nu o știe cu adevărat; ea nu acționează decît prin instinct"...

[1] Această interpretare reiese mai clar numai dintr-o scrisoare a compozitorului către confidenta sa, Mathilde Wesendonck (Lucerna, 30 mai 1859), din care extragem următoarele:

> ...*„Nenorocitul care-și poartă rana sa în coastă și încă una în inimă nu are decît o aspirație în toiul oribilelor sale suferințe: moartea. Ca să merite această supremă consolare, nu aspiră decît la privirea Graalului, sperînd mereu că acesta îi va închide rana (...). Cu toate acestea, Graalul nu-i dă la rîndul său decît acest lucru: imposibilitatea de a sfîrși; vederea sa mărește suferințele lui Amfortas, pentru că ajută imortalității (...). El ar fi dorit să moară, dar el însuși a fost desemnat să păzească Graalul (...) care îi dă salvarea divină în același timp cu eternul blestem"*.

Și totuși: care putea fi mesajul acestui basm pentru adulți, cu vrăji, obiecte făcătoare de minuni, cavaleri corupți și suferinzi? Și apoi ce poate să însemne această aprigă *sete a salvării*, în care dimensiunea timpului este aruncată ca un havuz, mereu spre Viitor?

Aderența unanimă la mesajul dramei Parsifal a întîmpinat piedici asemănătoare cu cele semnalate cu prilejul analizei *Tetralogiei;* dacă aceasta din urmă a fost suspectată de schopenhauerianism, cîntecul de lebădă wagnerian a fost socotit de multe cercuri drept o dramă ecleziastică și, ca urmare, adresată unui cerc restrîns de adepți. În acest sens, există printre poemele lui Friedrich Nietzsche și unele atacuri pamfletare la adresa autorului lui *Parsifal,* din perioada sa de boală, cu vădite înclinații demolatoare. Iată în ce termeni exasperanți se adresa el fostului său prieten:

> *„... Privesc acest spectacol zăbovind,*
> *Miroase-a ocnă, criptă și mînie,*
> *În mijloc iz de-altar, nori de tămîie,*
> *Străin mi-e totul și fiori mă prind.*
> *Îmi zvîrl tichia de nebun de veselie,*
> *Și-o iau din loc, gonind!*
>
> (Lui Richard Wagner)[1]

> *... E trup de neamț acesta care singur se sfișie?*
> *Tămîia care simțurile-nșală e nemțească?*
> *Și-această crăcănare-a mîinilor popească?*
> *Bing-bang-urile-acestea într-o dulce clipoceală?*
> *... Stați încă-n fața porții. Chibzuiți nainte!*
> *Căci ce-auziți e Roma — e credința Romei fără de cuvinte!*
>
> (Wagner ca Apostol al Neprihănirii)[2]

Prin sarcasmul său el demasca în *Parsifal* o prosternare religioasă sub influența soției sale, fiica lui Franz Liszt — abatele catolic.

În realitate, libretul scris de Wagner după o gestație de aproape trei decenii este rodul copt al *sincretismului,* după o viziune amplificată în spiritul epocii și care țintea să reunească valorile cul-

---

[1] Friedrich Nietzsche — Poezii, trad. de Simion Dănilă, București, 1980, Edit. Univers.

[2] *Ibidem;* această poezie deschide și capitolul cu același titlu din cartea *Nietzsche contra Wagner, Dosarul unui psiholog,* Leipzig, 1889.

turii într-un complex cît mai rotunjit[1]. Spre deosebire de *eclectismul* de care se făceau vinovați unii artiști ai acelor timpuri, cînd se putea semnala o amestecare forțată și necritică a unor concepții, Wagner continua să lupte conștient la contopirea artelor, dar nu numai atît: în dorința de a opera cu simboluri *unificate*, el a procedat, mai ales în *Parsifal*, și la contopirea unor *mituri* și *rituri* diferite, în vederea sporirii mesajului său. Fenomen ușurat de romantism, această tendință de contopire, deliberat concepută prin ceea ce s-a numit „Artă totală", a dat și în viitor roadele pe care le cunoaștem[2]. Chiar dacă îmbinările dintre unele valori sau limbaje nu puteau realiza un finisaj perfect, știm că artistul de la Bayreuth a rămas unic în domeniul *unificărilor* prin felul său de a alterna domeniile, prin graiul său muzical ce acoperea orice mici imperfecțiuni ale consecvenței sau lipsa de unitate în gîndire; el era un poet și un muzician înainte de toate, și afluxul său de informații transmise te îndemna la reflexii prin generalitatea ideilor ce le aborda. Dacă *Tetralogia* folosea *mitul nordic* contopit cu inflexiuni burgunde, *Parsifal* folosea *mitul oriental* cu intruziunea unor teme pătrunse în cultura noastră, dar și cu condimentări rigoriste, străine de firea europenilor. În *Parsifal* se utiliza un limbaj mai nou, dar cel ce l-a imaginat nu se îndepărta de mesajul din *Inelul Nibelungului*, ci numai îl ducea mai departe. Pentru înțelegerea concepției generale a poemului *Parsifal*, el trebuie analizat împreună cu *Inelul Nibelungului*, fabulațiile dezvoltîndu-se paralel, iar valorile lor fiind comunicante. Nu trebuie uitat nici o clipă că amîndouă poemele se încadrează în *viziuni cosmogonice*. Iar simetriile existente între poeme se explică datorită împrejurării că ele au fost gîndite *simultan* și au crescut contrapunctic în mintea lui Richard Wagner. Un document revelator pentru teza noastră este un paragraf dintr-un studiu datat de compozitor 1848 — cînd lucra și scenariul amintit al *Inelului Nibelungului;* acest fragment poartă titlul *„Transmutația conținutului ideal al comorii Nibelungului, care devine Sfîntul Graal"*[3]. Preocupat, așadar, de diverse mituri ce se întretăiau la elaborarea *Tetralogiei*, compozitorul-poet a observat atunci că inelul puterii Nibelungului, ca și potirul Graalului reprezentau simbolul celor două fețe ale luptei

[1] Ideea pornea de la Friedrich von Schlegel (1772—1829) care cerea unirea într-un singur fascicol a razelor întregii culturi, prin găsirea căilor de trecere de la o artă la alta și a căilor de îmbinare a lor.

[2] Se știe că procedeul a avut ecouri mai tîrziu și în fenomenul de *derivație culturală*, prin înflorirea curentului simbolist.

[3] Richard Wagner — *Wiebelungen (Istoria universală extrasă din legendă*, 1848).

pentru puterea materială, respectiv cea spirituală. *Parsifal* va deveni o dramă muzicală abia după zece ani de la terminarea *Tetralogiei*, timp în care în mintea poetului va continua meditația: lumea cea nouă va trebui să lase în urmă puterea aurului și a forței brute a spadei, pornind de la *milă* și *renunțare* la *iubire* și *solidaritate*. Vom mai insista cu privire la pomenita simetrie dintre simbolurile ambelor opere: Ca *eroi tutelari* ai celor două lumi există de o parte zeul Wotan care se confruntă cu regele Alberich și de cealaltă parte regele Amfortas care se confruntă cu vrăjitorul Klingsor; de o parte regele Alberich și de cealaltă parte vrăjitorul Klingsor, care obțin puterea renunțînd la dragoste; de o parte zeul-demon Loge și de cealaltă parte femeia-demon Kundry, care slujesc deopotrivă pentru bine și pentru rău. În chip de *eroi salvatori* ai celor două lumi există de o parte Siegfried care se confruntă cu balaurul Fafner, cucerind inelul puterii, iar de cealaltă parte Parsifal care se confruntă cu vrăjitorul Klingsor prin Kundry, cucerind lancea izbăvitoare. Ca *puteri energizante* ale celor două lumi există: de o parte merele de aur și de cealaltă parte potirul Graalului ca simboluri pozitive; de o parte inelul puterii și de cealaltă parte Kundry — trandafirul Infernului — ca simboluri negative.

Tabloul de la pag. 428, însoțit de indicații suplimentare, întregește paralelismul celor două viziuni.

Cît privește limbajul literar utilizat, dacă sentimentele primare, aspre și pătimașe, ale luptei pentru puterea materială erau îndeajuns de îmbrăcate de *mitul nordic* al *Tetralogiei*, lupta pentru puterea spirituală a căpătat în *Parsifal* nuanțele *mitului oriental*, în care există și unele răsfrîngeri din simbolistica creștină, implicarea lor rămînînd însă aici inoperantă. Odată intrați în împărăția acestor mituri, stilul lui Wagner se apropie tot mai mult de *feeria basmului*, în care timpul și spațiul devin și mai vag conturate, transpunerea evenimentelor realizîndu-se într-un peisaj tulbure. Această impregnare cu un impresionism estompat ne apropie de feeria poetului Novalis. Fiind plimbați doar în spațiile edenice cu desăvîrșire nedeterminate ale Graalului și în cele onirice ale castelului fermecat al lui Klingsor, rămînem pînă către sfîrșitul dramei cu sentimentul *unității pierdute*, al unei lumi în destrămare: atît Amfortas, torturatul fără somn, cît și toată suflarea Graalului se află în chinurile unei apăsătoare suferințe invocînd neapărat *mila*. Dar poetul-compozitor va dobîndi unitatea pierdută cu o pretenție sporită față de un Lessing care scria cu gîndul la clasicii elini: „Deșteptarea milei — iată unicul țel al scenei tragice".

TETRALOGIA	PARSIFAL
Eroi tutelari	
Wotan, zeul suprem, se confruntă cu nibelungul Alberich şi îl învinge prin înşelătorie. Blestemat de acesta, se va retrage împreună cu toţi zeii, visînd o nouă lume.	Amfortas, regele Graalului, se confruntă cu vrăjitorul Klingsor şi cade rănit. Este izbăvit de Parsifal care va restaura puterea Graalului.
În domeniul teluricului, piticul Alberich obţine puterea, renunţînd la dragoste pe care o blestemă.	În castelul său, vrăjitorul Klingsor se automutilează, trăind în castitate monastică pentru dobîndirea puterii Graalului.
Loge, zeul-demon ce construieşte şi distruge prin foc în slujba lui Wotan şi a sorţii, conduce evenimentele.	Kundry, femeia demonică în slujba binelui (Graalul) şi a răului (Klingsor) conduce evenimentele.
Eroi salvatori	
Siegfried îşi dezvoltă voinţa prin călirea spadei sale. Faptele sale curg călăuzite de paşărea misterioasă a sorţii. Eroul se confruntă cu balaurul Fafner, cîştigînd inelul puterii, care îi va fi fatal.	Lui Parsifal, odată cu revelaţia milei prin uciderea lebedei, îi cresc înfrînarea, pregătirea şi forţa salvatoare, călăuzite providenţial. Eroul se confruntă cu Kundry şi Klingsor, cucerind lancea Graalului, cu care va învinge.
Puteri energizante	
În Walhala Merele de aur cultivate de zeiţa Freia, simbol al tinereţii eterne.	*Pe domeniul Graalului* Potirul Graalului, simbol al valorilor spirituale şi al nemuririi.
Pe pămînt Inelul Nibelungului, simbol al discordiei pentru obţinerea puterii supreme.	*În castelul lui Klingsor* Kundry, trandafirul Infernului.

Din corespondenţa lui Wagner cu Liszt se poate observa o apetenţă totală pentru doctrinele *budiste* şi *brahmane* care depăşeau în frumuseţe — spune poetul-compozitor — tablourile nediferenţiate ale cerurilor eline şi creştine din viziunea unor Homer, Dante sau Michelangelo[1]. Dacă ne referim întîi la Kundry, acel prototip de eroină wagneriană de mare dramatism, vom descifra cîte ceva din ideea budistă a *reîncarnării,* trecînd prin spirala repetatelor peregrinări pînă la negarea vieţii în Nirvana; în ceea ce priveşte atributele demonice învestite în această eroină, ele sînt gîndite după modelul zeiţei hinduse Parvati . . .[2]

Observaţii de aceeaşi natură se referă şi la protagonistul Parsifal. Iniţierea sa începe odată cu şocul *milei,* după modelul prinţului Buda, cel crescut izolat de durerile lumii; gonit din sînul comunităţii pentru păcatul şi neştiinţa sa, ca un Ahasverus, Parsifal va ajunge la desăvîrşire împrumutînd sugestii din cele „opt cărări" ale aceluiaşi „drum sfînt" *budist,* practicînd binele şi atingînd o linişte sufletească desăvîrşită[3].

Acest lucru nu a împiedicat cu nimic pe cavalerul îmbrăcat în zale al veacului de mijloc să descindă, în ultimul act al dramei, sub pomii în floare pentru a repeta unele ritualuri biblice, avînd drept obiect pe penitenta Kundry. Este tocmai ceea ce a derutat pînă la confuzie pe criticii vremii; curajoasa amalgamare a comportamen-

[1] *Correspondance de Wagner et de Liszt,* Breikopt et Haertel, 1887. Ca material doctrinar indian care a preocupat pe Wagner în cadrul redactării poemelor dramatice *Parsifal* şi *Învingătorii* (în proiect) menţionăm: *jainismul* — care împreună cu *budismul* reprezintă marile secte ivite concomitent în sînul *brahmanismului* — şi *hinduismul,* vechea religie vedică, adaptată la noile împrejurări create de apariţia jainismului şi budismului.

[2] Cu toate că Wagner îşi revendica cu multă mîndrie paternitatea faţă de Kundry, sîntem datori să intervenim cu o precizare necesară în legătură cu unele sugestii luate de poet din studiul *hinduismului,* doctrină neobrahmană mai puţin speculativă pentru neofiţi, în comparaţie cu jainismul sau budismul. Ne referim la cultul lui Parvati, soţia lui Şiva: dacă acesta din urmă denumeşte pe groaznicul zeu al furtunii, al distrugerii şi al naşterii, femeia sa Parvati prezintă puteri demonice asemănătoare cu cele ale damnatei Kundry. Parvati a primit din partea lui Şiva energia activă (puterea magică); ea este distrugătoare şi binefăcătoare, reprezentările ei uneori înspăimîntă, iar alteori sînt pline de graţie — ceea ce explică cultul ei nespus de seducător, inspirînd o dulce senzualitate. Astfel, Kundry, pe lîngă atribute de *evreu rătăcitor* cu reîncarnări *budiste,* posedă şi atitudini demonice după model *hinduist.*

[3] P. V. Bapat — *2500 Years of Buddhism.*

Parsifal va pune mai tîrziu accentul şi pe latura pozitivă a vieţii morale, după ce îşi impusese la început stingerea oricăror dorinţe, considerînd originea suferinţei ca avînd baza în setea de existenţă.

telor tuturor acestor eroi, prin împrumuturi largi din unele mituri ale Orientului, a stîrnit stupoare printre teologii și esteții de toate nuanțele. Dar aici, de dragul marii Arte, Wagner se apropiase de Goethe, îndepărtîndu-se cu bună știință de puritatea unor legende, cu scopul de a clădi sensuri nepieritoare ce țintesc generalitatea. Atrași amîndoi de Orient, prin starea lor de oboseală contemplativă, prin farmecul depărtării și prin dorința de refugiu sub un văl străin, Goethe și Wagner au găsit acolo ultimele fărîme de înțelepciune ale secolului trecut[1].

Căutîndu-se departe în gol, cu ochii flămînzi de forme și de spirit mai puțin epicureic, *Parsifal*, la fel ca *Faust*, apărea în veac ca o aspirație către sănătatea sufletească a omenirii și ca soluție posibilă pentru impasul acesteia, în lupta ei pentru regenerare.

Ce a preconizat poetul-muzician în soluția sa de *regenerare a omenirii?*

Intrăm aici iarăși în domeniul gîndirii sale teoretice. Am arătat cum cel care în tinerețe a luptat pe baricade, culegînd un lung exil și apoi o ascensiune plină de compromisuri, a fost continuu preocupat de idei reformatoare, atît pentru redresarea concepțiilor asupra Artei, cît și pentru îmbunătățirea organizării societății. Doctrinele pe care Wagner le ataca în scrierile sale cutezătoare ascundeau în realitate — după cum vom vedea — și un soi de umanism socialist confuz, dar generos.

Artă și regenerare

Înainte de a schița ce înțelegea Wagner prin regenerarea omenirii, să încercăm să mai amintim ceva și despre orientarea sa filosofică. De la început trebuie să accentuăm că marele artist s-a dăruit enorm scrierilor filosofice, ele fiind dealtfel materialul pregătitor al dramelor sale. Dar în timp ce întreaga gîndire wagneriană a rămas neînchegată într-un sistem, nu există titlu de dramă muzicală fără să ascundă un suport filosofic definit. Considerînd filosofia ca solul din care înflorește arta sa, ne putem încredința că fără acest suport care a consumat atîta hîrtie nu ar fi existat *Tetralogia*, *Tristan* și *Parsifal*. Dealtfel, gîndirea sa abstractă, deosebit de diversificată, nu putea constitui o unitate glorioasă de vederi, ținînd seamă și de secolul în care ea a înflorit, iar evoluția sa în acest domeniu, pe măsura unor ani grei și a evenimentelor ce i-au schimbat prodigios ursita, a îndreptățit pe mulți exegeți să ia atitudini dintre cele mai diferite. Dar dacă acceptăm denumirea de „faze contradictorii" pentru treptele care au condus gîndirea sa filosofică, este greu să căutăm ca într-o oglindă corespondențele lor în opera sa artistică. Căci el făcea pe bună dreptate distincție între „viziunea directă a Universului" și maniera sa artistică cu care îl concepea. Există, prin urmare, o evoluție certă în gîndirea sa abstractă, îngrădită de limitele sale idealiste, iar pe de altă parte — o viziune mai puțin mișcată asupra lumii văzute artistic; aici apare cu plenitudine înțelepciunea celui ce vedea doar valorile perene. Explicația o găsim desigur în împrejurarea că Wagner se servea în artă de *mituri* ca material de construcție; de asemenea, el poseda virtuțile necesare de a-și gîndi *simultan* marile sale argumente poetice și filosofice. În libretele sale pulsează aceeași lume altfel costumată, cu accentuări adînci de sensuri în diferite direcții. Bineînțeles că o unitate de vederi nu se poate explica numai prin aceste argumente, ci și prin geniul său tutelar care spune mai mult decît orice.

Printr-o frază laconică, esteticianul Wagner s-a definit astfel: „Artistul se găsește față în față cu opera sa ca înaintea unei enigme". O altă afirmație rămasă celebră, în care s-ar părea că el își anulează întreaga filosofie pregătitoare prin recunoașterea adevăratului său loc în lume, este aceasta: „Nu mă pot exprima decît prin opere de artă" ... Totuși, Wagner continua în același timp să gîndească la *organizarea lumii* cu acea viziune generoasă a secolului, dar făcînd apel aproape necontenit la filtrarea sa suspicioasă, cîteodată servindu-se de unele idei doar ca excitante ale spiritului.

Știm cît de interesat s-a dovedit el cînd a descoperit pe filosoful Voinței, cel care extrăsese cu instinct sigur învățături din terenurile fertile ale Indiei, precum și din artele și științele naturii, studiate cu patos de specialist; știm de asemenea cum artistul îmbibat de doctrina lui Feuerbach a început să aibă afinități față de Schopenhauer, fără ca ele să-i modeleze în vreo privință creațiile, fiind ajutat mai degrabă la clarificarea drumului său.

Dacă urmărim ideile-forță schopenhaueriene care puteau da tonalitate unor situații din *Parsifal*, constatăm cu surprindere că în acest „cîntec de lebădă", chiar dacă întîlnim ideea centrală a *milei*, anihilarea voinței *celui simplu și pur* nu se practica dintr-o renunțare monahală, pesimistă și sterilă, ci dintr-o pregătire în vederea atingerii obiectivului propus față de cei suferinzi; o ast-

[1] Referindu-ne la poetul de la Weimar, amintim dificultățile încercate de el în tabloul final al lui *Faust;* departe de a zugrăvi un *tablou canonic* al Cerului creștin, artistul a preferat să-și imagineze o *viziune liberă* a purificării sufletelor, prin trepte de ierarhii schismatice, în scopul potențării mesajului său filosofic.

fel de acțiune urma să se transforme într-o Faptă vecină cu cea faustică de pe tărîmul cunoașterii și al logicii afective ce poate duce departe — la ideea salvării omenirii. Dacă viața lui Goethe s-a cheltuit atît de mult pentru *preamărirea civilizației* prin *Faust*, Wagner venea din urmă să se îngrijească de *spiritualitatea omenirii*, desfășurarea acestei acțiuni focalizîndu-se în jurul tezelor sale cu privire la *regenerarea* semenilor. Iată aici o direcție nouă a artistului Wagner care își lasă la alt punct cardinal pe filosoful atît de admirat.

Știm prea bine că în vocabularul lui Schopenhauer nu exista cuvîntul *progres* sau *decădere*, de aceea noțiunea de *regenerare* nici nu trebuia măcar inventată, căci omul din viziunea solitarului de la Frankfurt se găsește mereu *egal cu sine* — iar speranța în *mai bine* devenea „nebunia inimii". Chiar dacă doctrina regenerării, gîndită de artistul Wagner poseda fisuri și unele teze neștiințifice în care interveneau resentimentele, noi îi vom admira generozitatea scopului: apropierea omului de Frumosul artistic, de etică, de trai sănătos. Fruct al cugetării din ultima sa perioadă, ideea a crescut dintr-o experiență proprie, după o viață de *rătăcitor* chinuit și apoi încununat de biruințe — experiențe care rareori conduc la idei umanitare. Insensibilitatea societății — spune artistul — se datorește unei decăderi prin pervertirea dorinței ficăruia dintre noi[1]. Numai această victorie asupra dorinței poate constitui preludiul existenței noastre glorioase. După cum se poate observa, termenii filosofului favorit continuă să fie utilizați cu pasiune, dar numai construcția ideilor sale va fi puțin modificată: remediul nu este negația radicală a voinței de a trăi, ci printr-un efort conștient oricine se poate ridica dacă își ucide egoismul[2]. Cine posedă noțiunea de decădere și energia voinței — spune

[1] Decăderea — ne liniștește Wagner — nu este o fatalitate ca înaintarea noastră în vîrstă, ci o „deviere" care se poate redresa. Ideea devierii moralității unei societăți este formulată în lucrările *Arta și Revoluția*, *Opera de artă a Viitorului*, *Opera și Drama*. Procesele deviaționiste se datoresc — spune Wagner — civilizației în creștere, cînd apar și înfricoșătoarele ei diformități morale. Factorii negativi de influență sînt — după Wagner — lupta pentru puterea aurului și transformarea lui în proprietate [Discurs la *Asociația Patrioților* (1848) și *Die Wiebelungen* (1848], precum și feluf nociv de alimentație a omului *[Scrisoare către prietenul Uhlig* (1849)].

[2] Setea de putere este justificată prin noțiunea de egoism (mai precis, de *egotism* — n.n.); conversiunea către Bine se poate dobîndi după nesfîrșite privațiuni și pregătiri; transformarea calitativă se poate împlini individual și colectiv. Din istorie — observă Wagner — se constată că eroismul s-a născut din tendința de depășire a subiectivismului și a setei de putere.

Wagner — are în mînă soluția regenerării, căci „certitudinea victoriei este fructul conștiinței decăderii".

Prin aceste premise, Wagner avea încredere în viitorul genului uman, era adeptul semnificației etice a lumii, iar cunoașterea ei însemna *baza speranței*, căci regenerarea lumii consta în *moralizarea* ei.

În actul de regenerare a colectivității, *ajutorul din afară* este salutar prin aportul său și prin grăbirea procesului. *Mitul salvatorului* este adus aici de Wagner fără a recurge la soluții iraționaliste de natură să adoarmă vigilența omului oprimat. Cine-l poate ajuta și salva pe om de la scufundare și decadență? Artistul, care este succesorul preotului de altădată — spune Wagner.

Artistul este preotul-poet, singurul care niciodată nu a mințit, deoarece, ca prieten și ca interpret, s-a asociat mereu cu umanitatea de-a lungul rătăcirilor ei lamentabile; el va ști și acum să ne însoțească pe cărările vieții noastre noi și să ne arate semnificația a ceea ce este trecător, pentru ca falsa realitate a istoriei să doarmă scufundată în hîrțoagele îngălbenite ale civilizației[1]. Trei trepte distinge Wagner în conformația creatorului capabil să educe poporul: *vizionarul* este cel care pătrunde esența lucrurilor pe deasupra realității și a forței invenției — și în care se poate identifica întreaga națiune din care face parte; *poetul* este creatorul căruia îi este dat să făurească conștient planul lucrării; *artistul* este cel care reproduce complet viziunea interioară a lucrării[2].

Cît despre opera artistului, ca intermediară indispensabilă în regenerarea omului, ea nu are acțiune imediată, dar știe să-și găsească cu ușurință calea[3]. Căci „opera de artă este religia devenită sensibilă sub forma ei vie"[4].

Bineînțeles că Wagner, în analizele sale, se referă și la religiile propriu-zise, pe care, cîntărindu-le și comentîndu-le, le găsește „inactuale și corupte", iar atunci cînd ajunge la noțiunea de religie „veritabilă", nu are în vedere nici una din cele existente pentru a le da ca exemplu: acest lucru va sări permanent în ochii cercetătorului. În schimb, în pledoariile sale pentru Arta Viitorului ni se sugerează că propriile sale opere artistice anunță nașterea unor modele vii, în care s-a însămînțat adevărata frumusețe etică. El nu este decît artistul care a înlocuit miturile ce nu mai puteau con-

[1] Houston Stewart Chamberlain — *Richard Wagner*, Librairie Académique Didier, Paris (1896).

[2] Richard Wagner — *Poezia compoziției* (1879).

[3] Richard Wagner — *Arta și Revoluția* (1849).

[4] Richard Wagner — *Religia și Opera de artă* (1880).

vinge, prin altele transfigurate artistic, devenind astfel profetul speranței; operele sale, concepute după idealul clasic elin, ocolesc frivolitatea, mercantilismul și gustul vulgului; ele dețin o formă materială și un conținut spiritual mai degrabă după modelul minunilor cosmice decît după măsura omului.

Și alte glasuri de prestigiu s-au ridicat în secol în favoarea Artei, dar nici unul n-a sunat mai convingător prin exemplele cu care ieșea în fața lumii, demonstrîndu-și forța uriașă și necesară de a-l ajuta pe om în cîștigarea demnității pierdute, ca glasul și pana lui Richard Wagner[1].

Dar idealul artistului-filosof de la Bayreuth, care ne pregătise și un mare „templu" în acest sens pentru oficierea religiei sale, nu a fost atins nici după un secol. Oare arta regeneratoare se dovedise doar pentru cîțiva aleși sau oamenii s-au arătat prea avizi de putere, adică prea egotiști?

Apreciind totuși că intervalul de timp de un secol nu poate fi elocvent în concluziile noastre, în încheiere vom continua să analizăm mesajul *Tetralogiei* și al lui *Parsifal* în lumina doctrinei optimiste a regenerării acestei lumi. Să începem cu lumea deformată, excelînd în tragic și pitoresc, din *Inelul Nibelungului*, cu ale sale ondine, norne, uriași, oameni, zei și pitici, care exprimă într-o poveste impasul tuturor sub robia aurului și a altor forțe corupătoare; există aici speranța unei regenerări prin nivelare socială și iubire, deasupra intereselor egotiste. În spiritul regenerării lumii noastre, întreaga fabulație constituie un avertisment pentru cei ce aspiră la puterea supremă a aurului și la toate magiile legate de aceasta, căci salvarea lumii nu se poate opera decît prin demolare și refacerea ei — arată Wagner — pe bază de Dragoste și Pace.

În ceea ce privește mesajul din *Parsifal*, Wagner ne dă aici formula în completare a unei regenerări ce conferă *noblețe spirituală*. Parsifal este generosul, vizionarul, poetul și artistul incoruptibil care întinde potirul către mulțime: celui care a copilărit cu recu-

[1] Apelul la artă în plin seism al veacului XIX se simțea și la alți mari artiști: Schiller vedea aici calea unică a salvării — „singurul ideal care poate conduce pe oameni la unitate" — prin valoarea ei educativă și izbăvitoare a spiritului germanic; în timp ce pentru mulți scriitori francezi arta se refugiase în divertismentul claselor avute, Goethe o numea „magia înțelepciunii", iar Beethoven o considera ca punte spre o lume superioară: doar Wagner s-a alăturat lui Schiller, dar punînd un accent tragic în evaluarea artei — „*unica* noastră salvare în această viață terestră".

Atele artei wagneriene îi este ușor să vadă în potirul Graalului nu un receptacol făcător de minuni, ci un *izvor solar de valori* capabile să dea *hrană sufletească* minților dornice de Bine și Frumos.

Căci în potir se află Binele obiectiv care stabilește relații între oameni și bunuri, prin renunțare la subiectivism și egotism, în numele Adevărului și al Frumosului. Nemurirea dobîndită prin contemplarea potirului este *receptivitatea totală a lumii prin Artă*. Aceasta ne face să înțelegem de ce Amfortas, deținătorul corupt al unor mari valori spirituale, suferă pentru blestemata sa neputință de a comunica cu lumea, condamnînd-o în felul acesta la vlăguire[1]; el personifică momentul critic al *decadenței*, cînd omul se vede lipsit de hrană sufletească acolo unde domnesc sterilitatea, setea de succes, nonvaloarea, antiarta[2]. Dacă Parsifal devine artistul salvator, rezerva Naturii întruchipată într-un Orfeu modern, îmblînzitor de fiare, Kundry apare în mesaj ca elementul *demonic* care slujește distrugătorului și făptuitorului deopotrivă — fără de care Frumosul și Binele nu pot să se dezvolte dialectic[3].

În sfîrșit, nu putem părăsi meandrele simbolicii acestui poem fără să atragem luarea aminte că potirul Graalului — întruchipînd în viziunea poetului ideea *comorii spirituale* — rezolvă artistic și dramatica luptă pentru cucerirea lui. Klingsor, vrăjitorul corupător al Binelui — întocmai ca Alberich din *Tetralogia* care încerca să intre pe veci în posesia tezaurului — va proceda la înstrăinarea căilor celor care doreau să beneficieze de darurile potirului. Dar în timp ce inelul Nibelungului — simbolul discordiei pentru cucerirea puterii — va fi redat fiicelor deposedate ale Rinului pentru instaurarea păcii între popoare, potirul Graalului — simbol al valorilor spirituale — va intra generos în inimile mulțimilor înfrățite, prin tot ce reprezintă el ca valoare regeneratoare. Prin această ultimă observație se întregește ideea că atît *Parsifal* cît și *Tetralogia* sînt într-un anume fel străbătute de aceeași viziune de ansamblu asupra lumii: ideile lor complementare sînt rezultatul nașterii lor în paralel. Un argument în plus contra celor ce văd în *Parsifal* un capitol aparte în opera lui Wagner, și anume momentul suspect al „fazei sale religioase".

[1] Ideea că potirul trebuie periodic alimentat simbolizează aici fondul spiritual al *tradiției*, mereu reînnoit cu seva proaspătă care constituie în totalitate cultura umană în mișcare.

[2] Imaginea aceasta a fost reluată de către Thomas Mann în *Doctor Faustus*, prin bariera pusă între Adrian Leverkühn și restul omenirii.

[3] După unii comentatori, Wagner și-a gîndit protagonistul poemului *Parsifal* și ca pe un *alter ego*, avînd misiunea civilizatoare de Prometeu.

Numai ascultînd atent armonia învăluitoare a paletei ce zugrăveşte poemul *Parsifal* vom înţelege în chip desăvîrşit felul cum trăieşte fiecare erou în această imensă frescă ce vibrează ca sub divinul penel al lui Leonardo. Nu ne este oferit prilejul să întreprindem un comentariu muzical în amănunţime, dar ne simţim obligaţi să ne fixăm privirea cel puţin pe jerbele de lumină din care evoluează momentele ce vor acoperi o lume de imagini de o inefabilă splendoare, exprimată prin 30 de laitmotive.

Înainte de ridicarea cortinei, un preludiu lent se înfiripă solemn, începînd cu o melodie amplă — solemnul laitmotiv al *cinei* luate în comun de către cavalerii Graalului —, un desen la unison care cuprinde şi motivul *rănii* lui Amfortas, şi al *lăncii;* fraza revine materializată într-un bogat veşmînt armonic, după care urmează heraldicele acorduri ale *Graalului* şi o creştere polifonică, pe diverse registre, reprezentînd *credinţa;* o reluare amplificată a acestui grupaj de motive, în care pauzele fac parte din discurs ca adevărate meditaţii, are loc într-o „formă ascendentă", pînă la spaţiul unde evoluează basmul: cortina s-a ridicat.

În cetatea de pe Montsalvat sună apelul de dimineaţă. Cavalerii de veghe aşteaptă, în pelerinele lor, pe regele bolnav ca să-şi aline durerile în apele binefăcătoare ale lacului; răsună iarăşi armoniile *cinei, Graalul* şi *credinţa,* iar în febra aşteptării — *suferinţa lui Amfortas.* O *cavalcadă* doar sugerată, aruncă pe *Kundry,* mesagera Graalului, în scenă[1]; despletită şi desculţă, fără vîrstă şi în straie veştejite, cu o căutătură vagă, arde ca jăraticul. Printr-un repetat strigăt onomatopeic, ca un nechezat, această făptură bizară îşi întinde vasul cu un *balsam* adus din Arabia, după care cade frîntă la pămînt. Amfortas soseşte pe targă, dus de suita sa; motivul împrospătător al *brizei* îl conduce, după un mic popas, spre lac, în timp ce profetica *promisiune* a salvării îi urmăreşte calea. Povestea lui Kundry, legată de domeniul luminos al *Graalului* şi de cel sinistru al lui *Klingsor,* este apoi evocată, de cel mai bătrîn dintre slujitori. Tînărul *Parsifal* apare din pădure, ilustrat de un motiv eroic, iar armonia *lebedei* săgetate o cunoaştem din drama lui Lohengrin. Cel ce nu-şi ştie nici măcar numele este dojenit cu blîndeţe, astfel că îşi frînge arcul pentru fapta sa sălbatică, iar sîngele din pasărea albă, purtată acum pe un pat de cetină,

[1] Viziunea este apropiată de evocarea lui Mob — eroina lui Edgar Quinet — care călătoreşte în chip de emisar al Morţii galopînd de-a lungul şi de-a latul pămîntului.

îi inspiră pentru prima dată mila. În tot acest răstimp, ceva se răscoleşte în sufletul chinuit al lui *Kundry;* apoi un somn letargic o va chema treptat spre cealaltă existenţă. Aici compozitorul traduce printr-un tablou palpitant puntea de trecere dintre cele două tărîmuri, în vreme ce *Klingsor,* acţionînd din turnul său de departe, îşi supune sclava puterilor sale blestemate. Ca o fiară în bîrlogul căreia se pregăteşte să moară, ochii lui Kundry se împăienjenesc, intrînd în spaţiul malefic; acesta este zugrăvit prin armonii savant alterate, urcînd şi coborînd în semitonuri, cu sclipiri de la tonul adumbrit satanic la mirajul visat al izbăvirii, prin motivul insinuant al *magiei.* O pagină simfonică de mare prestanţă descrie apoi drumul lui Parsifal spre tărîmul *Graalului,* marcat de un marş al *bătăilor de clopot,* întrerupt cînd şi cînd de pateticul motiv al *chemării salvatorului* şi de cel al *cinei.* Scena oficierii slujbei care urmează, formată din trei ansambluri corale plasate la niveluri diferite, produce un excepţional efect de oratoriu; evoluţia cortegiului de cavaleri, scena dramatică a *dezvelirii Graalului* şi a *cinei,* retragerea oficianţilor, precum şi izgonirea lui *Parsifal* din templu rămîn momente de o grandoare spirituală fără seamăn; actul se încheie cu motivul profetic al *promisiunii.*

Motivul sumbru al castelului lui *Klingsor,* legat de cel al *magiei* şi de onomatopeile lui *Kundry,* îmbracă întregul preludiu al celui de-al doilea act. Urmează, de către Klingsor, invocarea nefericitei damnate care trebuie să seducă pe *Parsifal;* apoi din mai multe direcţii ţîşnesc *fetele-flori,* populînd din întunecimi aleile unei strălucitoare grădini fermecate. Într-un dialog strîns, fetele-flori deplîng la început agresiunea tînărului erou, săvîrşită împotriva paznicilor ce îi aţinuseră calea; dar *plînsul* fetelor se stinge, preschimbîndu-se în unda învăluitoare a unui *dans* lasciv, încărcat de o muzică pe măsură. În ipostaza de femeie seducătoare, apărută „ca prin farmec" din corola unei uriaşe flori ce se deschide sub ochii uimiţi ai lui Parsifal, cîntul pătimaş al lui Kundry se încinge din ce în ce, tonul lui străbătînd toate nuanţele simţămintelor, pornind de la discreţia fină, pentru ca apoi să alunece la concupiscenţă, furie, jignire şi falsitate rafinată. În acţiunea ei de cucerire, Kundry începe prin a chema pe nume pe eroul pur şi a-i vorbi de mama lui, moartă în părăsire, pe care cîndva o cunoscuse. Încercînd să şi-l apropie pe Parsifal prin atingerea coardelor lui sufleteşti, Kundry dovedeşte aici o mare fineţe psihologică, magistral redată prin muzică, anticipînd tenebrosul complex oedipian din investigaţiile moderne. Cîntul ei aduce, în acelaşi timp, şi unele inflexiuni din modurile orientale, potrivite cu ambianţa maură a

cadrului[1]. Sub un văl, aplecat pe genunchii femeii, Parsifal primește picătură cu picătură acel greu torent de pasiune și dorință, încheiat printr-un sărut ce-i trezește imediat la viață cunoașterea sa de odinioară, încolțită și înălțată prin milă. Îmbrățișarea dată de către Kundry — simbol al pierderii judecății prin pasiune — induce însă revelația și transferul durerii față de cel suferind, durere care în acea clipă este dintr-o dată extinsă asupra lumii întregi; aici muzica ne indică fără greș cele două stări polare ale bucuriei și durerii, încleștarea sărutului crispîndu-se în motivul *rănii lui Amfortas*. Parsifal se trezește într-o clipă, deschizîndu-și inima încărcată; la rîndul ei, Kundry își destăinuie păcatul originar, dorința seducătoarei preschimbîndu-se pentru moment în penitență pioasă. Dar lupta inegală, care începe să capete o întorsătură dramatică, se va încheia cu intervenția lui Klingsor: acesta va contribui la izbăvirea sclavei sale tocmai cînd ea cerea ajutor ca să piardă pe cel ce îi rezistase. Vîjîitul *lăncii* se aude deasupra lui Parsifal, aducînd cu sine lumina *Graalului* și prăbușirea întregii întrețeseri vrăjitorești; în aer mai rămîne pentru o clipă farmecul spulberat al *magiei* și al *plîngerii*, după care urmează trăznetul final.

Printre siluetele ruinelor rămase, după ce zbuciumul pasiunii s-a împrăștiat, cei doi eroi se despart.

Întîlnirea lor din ultimul act se realizează după un preludiu evocînd *pustiul sufletesc* al Graalului și risipirea lui prin puterea *lăncii*, ca urmare a *promisiunii* unui salvator; această răscolitoare pagină de sinteză a unei stări de spirit va alcătui contrastul liniștitor, căci, odată cu ridicarea cortinei, ne găsim în peisajul mirific al unei dumbrăvi înflorite unde cel mai bătrîn slujitor al Graalului se retrăsese într-o colibă de pustnic. În preajmă se aude geamătul lui Kundry deșteptată din amorțeală, în timp ce un cavaler în zale negre și cu viziera lăsată se apropie.

După ce muzica ni-l deconspiră pe *Parsifal* prin toate simbolurile sonore ce-l leagă de acest ținut, cavalerul va începe să se destăinuiască, cei prezenți recunoscîndu-l, în suflarea *brizei*, după *lancea* recucerită. Primăvara preamărește restaurarea liniștii în sufletul eroilor prin motivele *resemnării* și al *ispășirii* ce apar în serafica muzică de scenă a ungerii lui Parsifal ca rege al Graalului[1]. Întîlnirea dintre cavaler și penitentă în acest colț de lume curată se petrece într-o pace senină greu cîștigată; căci după dramatica lor confruntare în acel paradis artificial, iată-i iarăși împreună, de astă dată pe tărîmul real al poienii veșnice, într-o beatitudine fără dorințe.

O muzică de scenă, brodată gradat pe motivul *pustiului*, pe ritmica *clopotelor* și pe *lamentația lui Titurel*, ne va conduce sub cupola Graalului, unde gemetele lui Amfortas dezvelindu-și pieptul ulcerat și despărțirea de tatăl său plecat dintre cei vii devin momente paroxistice. Dar odată cu intrarea triumfală a lui *Parsifal* cătînd cu lancea întinsă spre rană, *suferința lui Amfortas* se preschimbă în pace blîndă, preamărită de vocile cavalerilor ce invocă *cina* înfrățirii și *legea* Graalului dezvelit, în prelungite ecouri exultante. Abia acum regele Parsifal va dărui lui Kundry moartea eliberatoare, femeii care l-a iubit în cele două moduri necesare: al dorinței pămîntene și al adorării spirituale. Chipurile tuturor se luminează de scînteierea porumbelului pacificator, pogorît deasupra potirului împurpurat, glorificînd *promisiunea împlinită*.

[1] Decorul debordant, imaginat sub specia involtului baroc, este inspirat lui Wagner de sudul sarasin italic — după cum cupola bizantină a templului Sfîntului Graal, cu darul de a capta spiritul, evocă pe cea a catedralei din Siena, unde artistul călătorise la bătrînețe.

[1] Asemănarea motivului *ispășirii* cu miezul tematic din cele două *coruri ale pelerinilor* din *Tannhäuser* nu este întîmplătoare; prezența sentimentelor identice nu l-a oprit pe compozitor să utilizeze o formulă de expresie identică. În același sens se pot menționa similitudinile dintre motivul *credinței* din *Parsifal* și cel al *iertării* din *Tannhäuser*.

În ceea ce privește motivele *volitionale* conținînd intervalele menționate de cvarte, amintim pe cel al *resemnării*, precum și pe cel al *bătăilor de clopot* care marchează pașii decișii ai oficianților.

POSTLUDIU: DE LA DON JUAN LA FAUST ŞI AHASVERUS

Dintre toţi creatorii pomeniţi în paginile acestei cărţi cei mai des citaţi au fost Johann Wolfgang Goethe şi Richard Wagner. Ne-am oprit la ei datorită împrejurării că numai lor le-a fost dat să vieţuiască din greu în plinătatea celor trei funcţiuni sufleteşti, sublimîndu-şi suferinţa într-o operă imensă. În explicarea vastităţii şi rotunjimii creaţiei lor intră desigur şi setea de evadare în alte spaţii culturale; aici au găsit ei un teren roditor de confruntare cu spiritul nordic de obîrşie, care le-a făurit metaforele şi stilul de întruchipare a mesajelor. Călătoriile lui Goethe începînd cu „fuga" sa din Karlsbad spre Italia, în toamna anului 1786, şi cea a lui Wagner din Riga spre Franţa, în vara anului 1834, au fost doar marele început, acela de a căpăta gustul „rătăcitorului" pe acest pămînt — mînaţi apoi din spate mereu spre Sud şi spre timpul oriental revolut, către Frumuseţe şi Înţelepciune. Dar tot printre „rătăciri" putem socoti ca făcînd parte şi pătrunderile lor în peisajul eternului feminin, culegînd de aici harul inspirator, pentru ca fructele lăsate omenirii întregi să fie mai pîrguite. În sfîrşit, ultima lor călătorie a fost cea fictivă, în viitor, prin preocuparea continuă faţă de ursita omenirii, visînd la prosperitate şi la înfrăţire spirituală. Cum s-au născut şi au înflorit aceste idei în paginile lor?

Temele în legătură cu himera fericirii, cu dificultăţile cunoaşterii, precum şi resemnarea în faţa limitelor obligate ale oricărei aspiraţii în vederea sporirii constructive a rînduielilor lumii începuseră deja să se cristalizeze în gîndirea europeană din preajma romantismului. Sören Kierkegaard a fost primul care a grupat într-un mănunchi cele trei mituri de care ne-am ocupat în aceste pagini, văzînd la fiecare dintre eroii lor cîte o diformitate diferită, dar cu virtuale compensaţii; el va nota în *Jurnal* (1835) în perioada marilor lecturi fundamentale, fascinarea sa pentru miturile lui Don Juan, Faust şi Ahasverus, „acele trei figuri ale frustrării,

cele trei direcţii posibile în care poate evolua spiritul uman, dincoace de sfera religiosului"[1].

Am văzut că spiritul intuitiv al lui Kierkegaard ne-a invitat mereu la exigenţă şi la ocolirea sărăciei spirituale; în explicaţiile sale, pe care le putem înţelege în mai multe feluri, el nu ne-a transmis decît un semnal ca să ne tulbure, lăsîndu-ne după aceea să dezlegăm noi problemele vieţii. Cele trei frustrări de care pomeneşte gînditorul danez se referă desigur la dezechilibrul sufletesc al acestor eroi mitici, la dezvoltarea lor într-o singură direcţie, îngustîndu-li-se potenţele în cealaltă; tocmai acest dezechilibru a creat profilul aparte al acestor eroi, imprimîndu-le tragism, odată cu putere de comunicare şi de luptă cu obstacolul ce le-a putut schimba soarta.

În paginile noastre consacrate lui Don Juan, Faust şi Ahasverus am analizat principalele variante ivite în diversele prelucrări culte, avînd grija de a nu lăsa să se înţeleagă că eroii lor au mers orbeşte numai pe drumurile proprii; cercetînd textele, am găsit destule înrudiri, confluenţe, suprapuneri — dar şi replici mai sofisticate, aşa cum în muzică întîlnim unele „variaţiuni" mai îndepărtate de tema de bază. Dar vom căuta, în încheiere, să întărim ideea raportului dintre aceşti trei eroi mitici, care, „fără să ştie", au putut să acopere în artă un discurs despre *Trilogia sufletului*. Toţi cei trei eroi mitici au tins la sfîrşit către Bine, acţiune ce trebuie să definească rolul omului printre ai săi. Fiinţa umană s-a putut realiza plenar numai satisfăcînd cerinţele colectivităţii, chiar dacă plăcerea şi libertatea individuală trebuia să scadă. O scurtă reprivire a profilului fiecăruia dintre ei se impune:

I. Prin caracterul dominant al *afectivităţii* sale, Don Juan este frustrat la început de procesul psihic al raţiunii, lucru ce are implicaţii în eforturile volitive: acestea vor acţiona doar pe plan secund. Dacă ne gîndim numai la Don Juan de Mañara, prin călătoria sa existenţială către fericire el urmărea un ideal neatins, repetînd zadarnic seducţiile sale. Starea de latenţă a raţiunii şi voinţei va înceta doar după apariţia durerii; împovărat de crime şi blesteme, am văzut cum, la răspîntia vieţii, suferinţele i se vor sublima în binele dăruit semenilor — drumul său semănînd cu al lui Faust, eroul civilizator, dar şi cu al lui Ahasverus, modelatorul sufletelor.

[1] Gabriel Liiceanu — ***Încercare în politropia omului şi a culturii***, Bucureşti, 1981, Edit. Cartea românească.

II. Prin caracterul dominant al *raţiunii* sale, Faust este la început frustrat de procesul psihic al afectivităţii, cu implicaţii în eforturile volitive. De aceea, la eroul goethean vom observa, în prima etapă, o ratare a cunoaşterii cu ajutorul exclusiv al reflexiunii îndreptate în diferite sensuri; gata fiind să recurgă la paharul cu otravă, doar printr-o convenţie cu Mefisto a putut scăpa cu viaţă, reluîndu-şi drumul de la capăt. Trecînd de astă dată prin căile ocolite ale afectivităţii, tragedia Margaretei va fi primul său obstacol modelator — călătoria sa existenţială preschimbîndu-se în cutreier de experienţă socială; estetizantul şi fantasmagoricul îl întorc către lume, iar grijile zilnice îi vor remodela în cele din urmă deciziile către înfăptuiri civilizatoare, într-un cîmp uman limitat.

III. Iată-ne, în sfîrşit, la mitul lui Ahasverus de care ne-am ocupat în această ultimă secţiune. Prin caracterul dominant al *voinţei* sale, cel care a îndurat condamnarea la nemurire era frustrat la început de procesele psihice ale raţiunii şi afectivităţii.

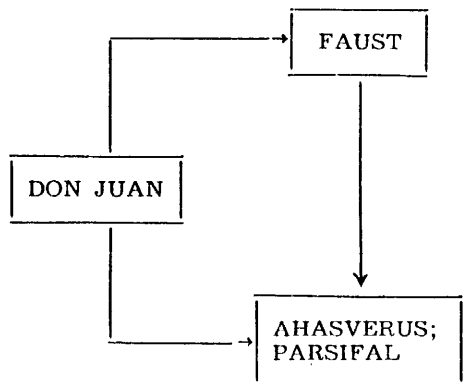
Vulnerabil — din neştiinţă — în faţa vieţii, durerea sa resimţită din plin îi inhibă voinţa, potenţîndu-i forţele latente ale gîndirii şi ale iubirii de semeni. Viaţa damnatului devine acum o nesfîrşită călătorie existenţială într-un timp imemorial, urcînd şerpuitoarea dialectică a progresului, continuu măcinat de remuşcări, dar predispus la salturi către mai bine şi mai frumos. Am văzut cum, în operele inspirate de el, Ahasverus a apărut fie ca spectator ajutînd mersul umanităţii, fie ca personificator al drumului ascendent al întregii lumi.

În viziunea lui Wagner, poarta progresului omenirii se deschide cu cheia dragostei. Gîndită la început prin simbolul unei femei care se dedică pînă la sacrificiu ideii de dragoste izbăvitoare, Wagner va crea pe Senta din *Olandezul zburător* sau pe Brunnhilde din *Tetralogie*. Am arătat cum s-a dezvoltat această viziune generoasă cînd zeul Wotan, damnat la nefericire ca Ahasverus, a visat la o reclădire a lumii sale pe principiul *dragostei* care să răscumpere greşelile din trecut; iubirea a devenit astfel, din pasiune individuală, un sentiment generalizat în mulţime sub forma unei solidarizări în slujba Binelui.

Un înţeles mai cuprinzător conferit dragostei — în care Binele şi Frumosul se întrepătrund ca într-o operă de artă, al cărui educator este artistul — ni-l va revela Wagner

în *Parsifal;* aici eroul porneşte pe drumul *spiritualităţii* prin exerciţiul *voinţei* sensibilizate de *mila* pe care trebuie să o simţim faţă de cei ce suferă în spectacolul vieţii. Realizarea armoniei interioare şi a echilibrului conferit de pacea dintre oameni justifică sacrificiul şi imprimă eroului splendoare.

Înălţimea la care a ajuns Parsifal în acest sens ne apare mult mai mare dacă încercăm să facem o comparaţie între nivelul societăţii clădite de Faust cu ajutorul lui Mefisto şi al celei edificate de Parsifal după nimicirea lui Klingsor. Tot astfel se explică şi împrejurarea că, la răspîntia vieţii sale, Don Juan de Mañara s-a îndreptat prin intuiţie nu numai către terenurile irigate unde Faust şi-a construit lumea lui civilizată, ci şi spre dumbrava înflorită unde Parsifal a împlîntat lancea regeneratoare:



Căci atunci cînd Don Juan îşi va preschimba toate domeniile şi latifundiile în arginţi pentru a-şi ajuta semenii în suferinţă, el va mai construi şi un mare spital, dar va lăsa scris şi un poem, intitulat *Discurso de la Verdad*[1]. Adresîndu-se unei omeniri înrăite şi nesimţitoare, el preamărea în acest poem dragostea, ţintuind, în acelaşi timp, de limbă, pe poarta oraşului, căpăţînile ipocriziei, egoismului, lăcomiei şi avariţiei — răspunzătoare şi astăzi de toate relele în care se zbate o mare parte din umanitatea noastră dezorientată.

Convergenţa ursitei celor trei eroi mitici care au evoluat pe coardele sufletului uman dă speranţă, în pragul acordului final al acestor *Variaţiuni*, la *regenerarea omenirii* — supremul vis al lui Richard Wagner.

[1] *Discurs despre Adevăr.*

CUPRINS

	Pag.
I. UN MIT AL AFECTIVITĂŢII: DON JUAN	7
PRELUDIU: DE LA PSIHE LA DON JUAN	9
1. Leagănul unei poveşti adevărate	18
Tema cavalerului seducător	18
Tirso de Molina, vestitor al „Seducătorului"	23
Limitele şi cuceririle unui început	27
Despre adevăratul Don Juan	29
2. „Seducătorul" în Franţa	34
Versiunea lui Molière	34
Complexitate sau dezordine?	36
3. De la Don Juan la Don Giovanni	41
Mozart şi Da Ponte	41
Între etica puterii şi eroism	45
Pictura muzicală	50
În aşteptarea lui Wagner	55
4. Don Juan şi anti-Don Juan	60
Prăpăstioasa viziune nordică	60
O replică donjuanescă: **Tannhäuser**	63
Un adaos patetic: **Lohengrin**	68
O contrareplică: **Tristan şi Isolda**	75
Un exeget precursor: Kierkegaard	86
În luptă cu sublimul	94
5. Timpurile noastre	109
Un postromantic ilustru	109
Mituri fecunde şi mituri aberante	116
Convertirea lui Don Juan	129
POSTLUDIU: DE LA DON JUAN LA FAUST	136
II. UN MIT AL RAŢIUNII: FAUST	141
PRELUDIU: DE LA PROMETEU LA FAUST	143
1. Faust — adevăr şi legendă	160
Obîrşia fabulaţiei	160
Mărturii despre existenţa lui Faust	163
Faust înainte de Goethe	167
2. Faust-ul goethean	171
Povestea unei capodopere	171
Cuplul Mefisto-Faust	178
„Clipa cea frumoasă"	188
Mîntuirea lui Faust	197
Demonicul goethean	203
Între creator şi operă	211